DIAGO

Lunes de Revolución

DIRECTOR: GUILLERMO CABRERA INFANTE
SUBDIRECTOR: PABLO ARMANDO FERNANDEZ
DIRECTOR ARTISTICO: RAUL MARTINEZ
NUMERO 97, FEBRERO 27, 1961.

ESTE NUMERO HA ESTADO A CARGO DE OSCAR HURTADO

La mano de Diago





Roberto Diago Querol nació———.Estudió————. ¡Qué fácil se escribe esto ahora! Si nacer es todavía aventura no libre de riesgo, estudiar cuando somos pobres de economía es más que una aventura, es una odisea. Diago en este aspecto fue un Ulises; y cuando parecía haber encontrado puerto desaparece en el absurdo.

Me resisto utilizar a Diago en otra cosa que no sea rendirle culto a su memoria. No quiero hacer política con su figura de artista negro, pues él me lo hubiera prohibido. La raza en Diago era fuente de creación y no bandera, ya que el artista genuino sólo usa el color de su paleta y no el de su piel. Esa fuente era lo telúrico de su ser que reflejaba los valores y los símbolos universales a través del ojo de una raza, de un estilo colectivo; a través de los símbolos comunes a todos los hombres por el simple hecho de serlo. Recuerdo lo mucho que nos reíamos de aquella frase de Mark Twain: "Yo no pregunto de qué raza es un hombre; basta que sea un ser humano, nadie puede ser nada peor". (The Man that Corrupted Hadleyburg). Aprendimos por aquel entonces que en la Cuba en que nos tocó vivir jamás hubo verdaderas amistades o enemistades por razones ideológicas, en el fondo todo se reducía a pasiones personales.

Así iba ebrio de confusión, de juventud, tropezando e insultando a los más poderosos que recogían sus piedras guardándolas en el bolsillo. En un paisaje corrompido todo le olía mal, de ahí su acometividad a veces injusta.

Los gobiernos que a Diago tocó vivir no sabían qué hacer con los artistas como tales y les arrojaban de vez en cuando alguna beca-piltrafa. ¿Puede haber mayor síntoma de incultura, de falsedad, en un gobierno cuando no sabe qué hacer con sus artistas? Con los ya "hechos", los de más relieve, hacían los políticos de entonces negocio a través de estatuas, bustos o monumentos públicos. Diago no participó ni de becas ni de monumentos. El único mural público lo hizo para la peletería "California", en Galiano. Por lo demás, pasó muchas necesidades en sus años de formación mientras otros comían y bebían opíparamente.

Mucha mezquindad hubo en nuestro pasado. Recuerdo a un joven poeta que yo trataba por aquel entonces, de buena posición económica, el cual deseaba que Diago le ilustrase un libro. Se lo dije a Diago y lo esperancé con la segura posibilidad de cobrar algún dinero. No que Diago hiciera estas cosas por dinero únicamente, sino que le hacía mucha falta.

Cuando el libro salió de la imprenta, por todo pago en agradecimiento, su autor lo invitó a una coca-cola. Diago,

muy serio, pidió un cognac. La reacción de Diago fue ilustrar el libro de un amigo del poeta, también de gratis. Así era Diago.

Contemos otra anécdocta más que lo perfila. Otro poeta admirado por Diago tenía un pariente que, sin ser rico, podía permitirse ciertos lujos como el de comprar un cuadro. Diago le pidió cien pesos. El hombre regateó el precio molestándose Diago. Su reacción fue llevar el cuadro al día siguiente a casa del poeta y decirle: "Es suyo. Usted sabe apreciarlo, pero como es pobre igual que yo, se lo regalo". Hay que advertir que cuando Diago tuvo ese gesto era más pobre que el poeta pobre; hay que agregar que ese cuadro que regaló es uno de sus mejores.

Escribir sobre la pintura de Diago lo dejaremos para cuando se celebre la exposición de toda su obra que está organizando el profesor Odilio Urfé, director del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas y LUNES de REVOLUCION.

El proyecto de un templo Lucumí le fue propuesto a Diago hace ya algunos años y comenzó a ocuparse de él enseguida. Fue a verme para que colaborase en la idea central. Le sugerí usase como forma principal los dos símbolos fundamentales que ofrece la Seiba, el árbol sagrado por excelencia de los abakuá: la cruz y el huevo, símbolos universales que se encuentran en la raíz de todas las religiones, es decir, en los arquetipos más profundos de la mente del hombre que son categorías de su mente, como, según Kant, el tiempo y el espacio. Representan el claroscuro o ley del Cosmos. Son la luz y la tiniebla, el **ying** y el **yang** de los chinos, el germen o semilla femeninos y el aparato masculino reproductor. La Seiba, con la horizontalidad de sus ramas y su semilla los incluye. Con estas figuras tan sencillas el artista que era Diago formó la belleza arquitectónica del templo. La concibió en su totalidad y en sus detalles. Llegó a imaginarlo todo, hasta la vajilla y los cubiertos.

El ensayo de Lezama Lima fue leído en una exposición del pintor el 12 de noviembre de 1948. Destaca momentos importantes en la obra de Diago, como la incorporación del número áureo de los griegos. Este ensayo tiene, además, la importancia de tratar el tema del barroco como expresión americana formado "con una materia, plata o sueño, que dio América".

Pero la razón principal por la cual incluímos este ensayo es porque dignifica a Diago.

OSCAR HURTADO



Nueva York, Marzo 6 de 1947.

Amigo Joaquín:

Espero que al recibir esta carta, esté de regreso en La Habana.

Esta carta es sólo como una señal de saludo, pues no tiene enjundia en razón de que aún estoy dudando sobre la selección en las colecciones que aquí he visto y que tienen más de alarde que de calidad.

Para hallar algo que valga la pena hay que andar mucho, pues muchas de las obras que aquí se conservan están muy estropeadas por las continuas restauraciones, por lo que se hace muy difícil encontrar cosas de calidad. Hay un Greco en la Hispanic Society que de tan restaurado parece pintado hoy y, además, con pinceladas académicas a la manera de Melero.

Esto es un inconveniente que hay que pasar por alto en algunas ocasiones, porque de lo contrario se enfurece uno rápidamente. Otro gran inconveniente es la colocación de los cuadros por lo regular amontonados y colocados sin cronología ni calidades.

Por ejemplo, en la Frick Colección, hay en un mismo salón el "Tomás Moro" de Holbein, el San Jerónimo del Greco y otro más de Holbein. Frente dos tremendos retratos del Ticiano y en el centro un cuadro de Bellini. El que entra allí se vuelve loco, porque no sabe para dónde mirar y sobre todo, si antes ve la sala Boucher y el salón Fragonard.

Esto no tiene ni pie ni cabeza. Porque después de ver el salón de los pintores ingleses, hay que pensar cómo solamente le pusieron dos cuadros al Greco y a Rembrandt, cuyas obras debían tener salones independientes. Por lo que para cogerle algo a estos artistas, necesito disponer de un tiempo ilimitado, porque los ojos se te van de Holbein al Greco, al Bellini, al Ticiano, que nos ganan. Y aunque no se lleve una idea comparativa, incita a la comparación porque cada uno de ellos tiene una calidad superior.

El gran clímax de la poesía mística es Bellini: el máximo de expresión especulativa de la inteligencia humana es Holbein; el último gran resuello del catolicismo está en el Greco; y la gran vida pagana en el Ticiano, todo eso junto en el mismo salón. Los dos primeros días salí loco, tan loco que no atinaba a comprender nada y cuando visité un salón donde están Rubens, El Greco, Velázquez, etc., salí como bola por tronera, aunque no pude resistir, indiscutiblemente, el impacto que recibí.

Mi provincianismo se ha molestado con el descubrimiento de estos pintores fantásticos, a quienes siempre vi bien, pero que aquí frente a sus originales me han vuelto loco.

Estos son pintores y lo demás es cuento. ¡Ahí está el amor al arte!

Lo que mata a uno de emoción es el Museo de Historia Natural. Eso es lo más grande y más importante que he visto hasta ahora, no creo que haya nada que lo supere, porque está ajeno al mal gusto yanqui.

Bien; voy por la tercera hoja y es bueno que termine, pues tengo poco que decir, porque desde ahora pienso dedicarme a revisar todo y ver qué saco en claro, pues





Baracoa,27/1/943.

Sra.Edith García Buchaca,
Secretaria Gral.del Frente Nacional Antifascista,
La Habana.

Estimada compañera:-

Tengo el placer en acusar recibo al Boceto del cuadro del Gral.Antonio Maceo Grajales, el que ha merecido la unánime aprobación de los miembros del Comité.

A la vez, y concorde a la natural exigencia del artista,señor Diago, le incluyo el giro #91195 de esta oficina postal,por la suma de sesenta pesos ($60.00).

Por indicación de los compañeros, debo recordarle que el tamaño del lienzo, deberá ser de 7x6 pies.

El natural entusiasmo que produjo la contemplación de lo que suponemos será maravilla de arte pictórico y justo y perdurable motivo de orgullo para este Comité; no impidió que acordáremos expresar por la presente, nuestro cálido agradecimiento por el interés tomado por Ud. y demás compañeros de ese Frente Nacional en convertir en realidad nuestro patriótico deseo.

Con un atto.saludo y nuestra reiteración a los principios mantenidos por nuestra entidad,

es de Ud.,

(fdo.) Dr.D.Sarmiento
Secretario.



estoy algo desconcertado y confundido un poco; porque dudo que muchos cuadros que veo aquí sean auténticos. Creo que a estos yanquis les han metido gato por liebre o yo estoy equivocado.

Un fuerte abrazo de
Diago

P. D. Me olvidaba de algo que me sucedió en la Beneficencia del Convento de Santo Domingo (esto es para que te rías una semana). Llegué y no me acordaba del color de mi piel y una chiquita me tomó por el "Rey Mago" (Baltasar), imagínate el alboroto que se formó entre todas las niñas por ver si era verdad. En fin que se divirtieron conmigo y yo con ellas. La raza por aquí todavía llama la atención y la verdad que yo no tengo cara, no soy "un bicho", para explotarla y creo que Dios se equivocó conmigo, ya que no sirvo para aprovecharme. Sigo convencido que soy un real comebolas.

Vale.

tuyo.
Diago

Diago ha prescindido de todo intento anecdótico para darnos una pintura depurada de cualesquiera sentidos ajenos al pictórico.

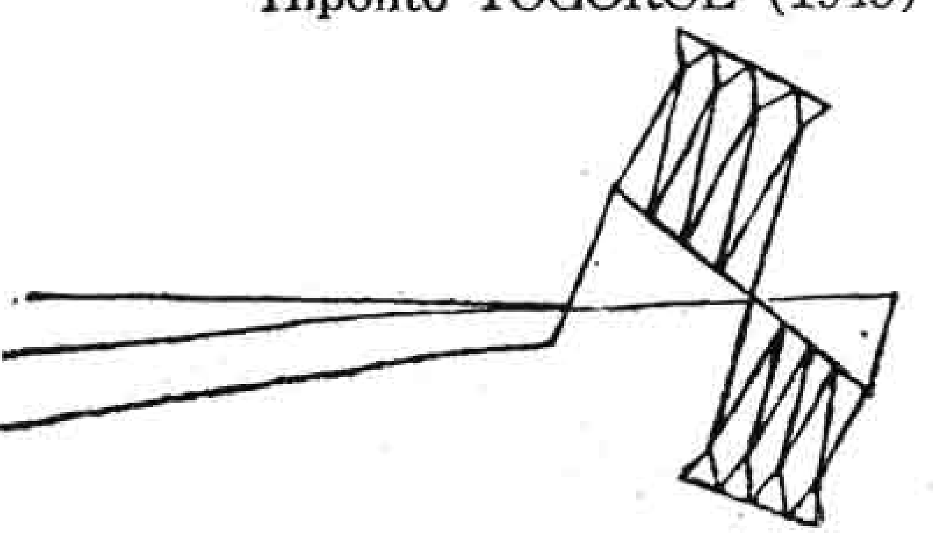
Gaceta del Caribe, abril de 1944.

"....este pintor resulta un enigma para los avezados como yo, y después de estudiar los lienzos que he tenido la dicha de contemplar, tener que considerarlo el mejor pintor joven de la era actual".

James Steimberg —New York Times— 1945.

....el "Abanico de Pavo Real" y su "Mesa Blanca", son verdaderos aciertos, pero nosotros recordamos también "La Santísima Trinidad", la "Naturaleza Muerta" toda pintada de negro. Jamás creí que un cuadro pintado sólo con negro, pudiera gustarme. Este cuadro resulta que cuando se recuerda parece que tiene miles de colores, la yuxtaposición de negro sobre negro, resulta una verdadera revelación para la pintura cubana".

Hipólito TOGOROL (1945)



La obra de Roberto Diago es un libro de sorpresas. Sus acuarelas y sus óleos demuestran una intimidad de delicioso encanto y concentrada plasticidad.

Leonardo Estarico.
"El Argentino", La Plata, 1945

"....con un solo trabajo, "Angeles", demuestra estar situado entre los mejores dibujantes de su país. Sus ángeles de pesadilla están manejados con elocuente sentido del drama: grandes áreas blancas de papel, contrastan con una sólida red de sombreado hecho de finísimas líneas entrecruzadas".

José Gómez Sicre
Art News. Octubre 8 de 1946.

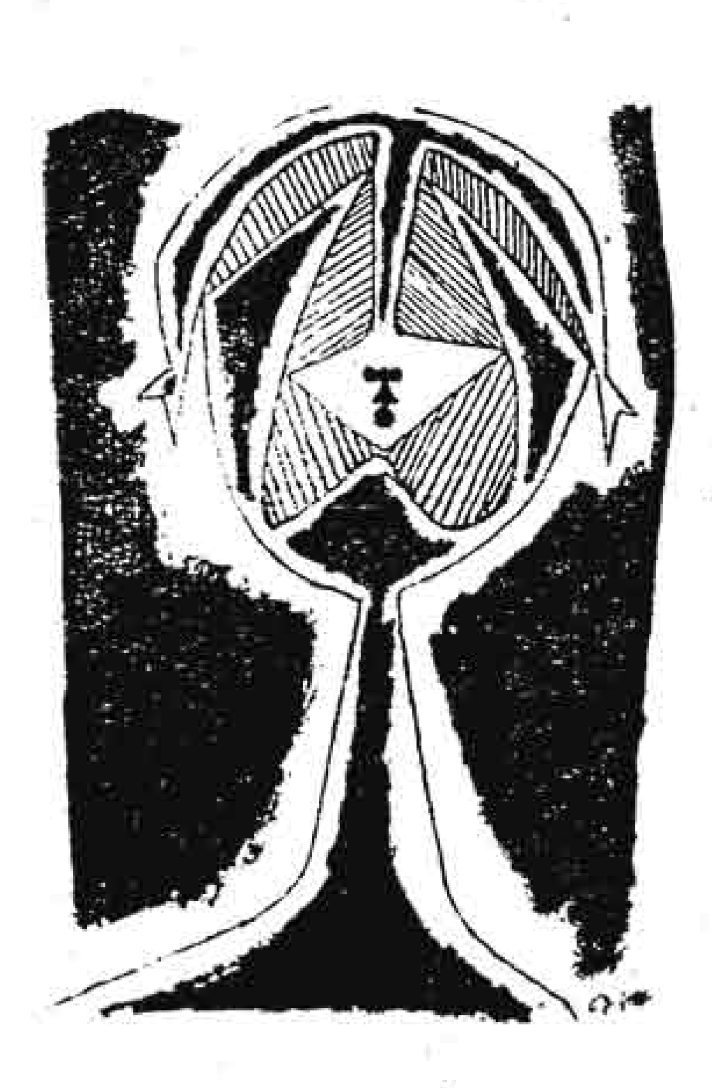
El joven Diago, con una vitalidad apasionada y el sortilegio rítmico de sus asombrosos cuadros, se nos aparece a la vez como apologista del mito cristiano —pero apologista a la manera de Freud— y el intérprete de los antiguos cultos paganos.

Precipitado por su visión íntima del mundo y de los hombres a mantenerse en difícil equilibrio sobre las fronteras de un país síquico aún mal explorado, él se expresa en un idioma en plena vía de construcción, y lleno de hallazgos, de fluideces y de arcaísmos "sui géneris", rara mezcla de lo oculto y lo científico. A pesar del hecho evidente de ser profundamente contemporáneo de espíritu y de ejecución. Diago muéstrase ligado por miles de arterias éticas, étnicas y sensoriales a civilizaciones más tumultuosas y crédulas que la nuestra: pintor imaginativo, de reacciones agudas, hombre culto y espíritu inquieto, encadena sin tropiezos la fe ancestral a la intención sicoanalista más osada, mezclando símbolos sexuales a los ritos sagrados y un cubismo telúrico a un vestigio religioso.

Magia y fuerza natural no filtrada: he aquí esencialmente los ingredientes de este arte extraño.

Mary LOW

(Fragmentos de las palabras del Catálogo para la exposición celebrada en el Centro de Arte de Haití, 1947).



Madrid, Octubre 31 de 1954.

Querido amigo Joaquín:

Acabo de llegar a Madrid desde Vigo. Me pasé una semana en la nunca bien ponderada ciudad de Santiago de Compostela. No tienes idea de la belleza de esta antigua ciudad. Imagínate que he estado viviendo en pleno Siglo XVI. En esa ciudad me olvidé por un momento de los tormentos mecánicos del Siglo XX. La gente de aquí están tan ligadas a las piedras de los edificios como la humedad a los adoquines de las calles. Durante la noche tiene uno la sensación que se va a tropezar con Isabel, con Fernando o con Felipe; la historia se hace tan real y objetiva que ahora aquí, en Madrid, tengo la sensación de haber soñado.

Estoy preparándome para una incursión a otra ciudad de la misma categoría (algo más moderna me han dicho): Burgos. La verdad es que todavía no he comprendido muy bien a qué los españoles llaman moderno o ciudad moderna. Esta gente no tiene la menor preocupación por enterarse de que el mundo ya es otra cosa. Desde luego que nosotros con tanto maquinismo y tecnicismo, en este ambiente, nos sentimos revivir. Notamos que existe el alma, la luna, las flores, la hierba, la humedad, la lluvia, las estrellas, las miradas, los olores, el aire, la luz, la tristeza y todas esas emociones que nos hacen amar y meditar, pues eso fue lo que movió a los hombres del Renacimiento a descubrir estados emocionales y objetivizarlos. Desde luego que España no es Italia, pero esta ciudad de Santiago de Compostela conserva aún muy vivo el espíritu de todo el período medieval. La Catedral está en tan pésimo estado de conservación y la vigilancia es tan deficiente, que te puedes llevar lo que te dé la gana y no creo que nadie note la ausencia del objeto o la escultura o el cuadro que intentes llevarte. Todo está a mano. Si no fuera por el volumen de un capitel que me gustó en "La Colegiata" hubiera cargado con él; pero, como no es fácil pasar por la aduana con tal pedazo de piedra, La Habana se ha perdido de tener una verdadera joya del Medioevo. Te digo que me la podía llevar, porque está tirada en un campo junto a la Iglesia, en un sitio en donde juegan los niños, y ellos como están tan identificados con todo eso no les llama la atención; y cuando yo me interesé por esa "piedra", como dijeron ellos, se me ofrecieron para llevármela al hotel.

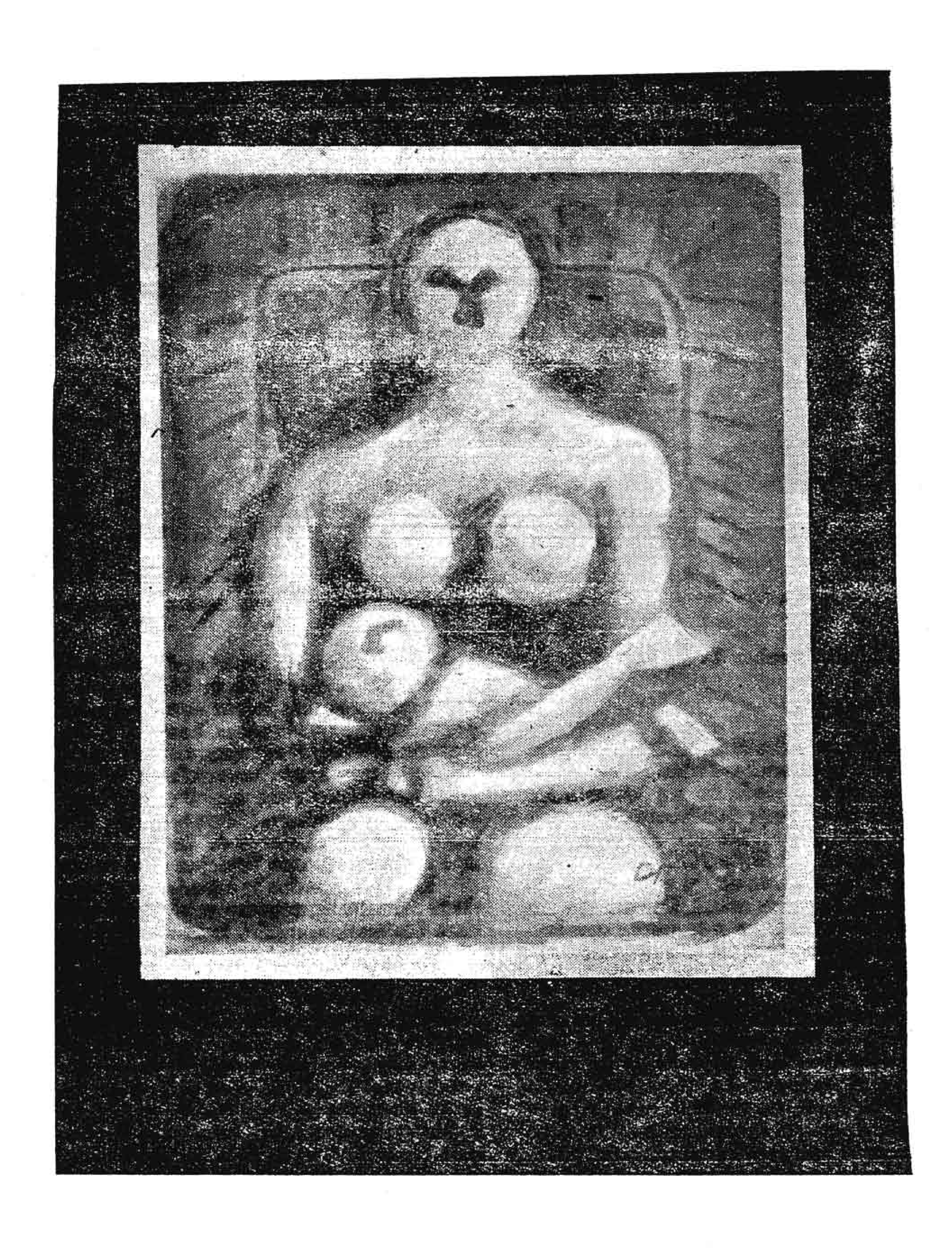
Desde el punto de vista de sentirse bien uno, o sea, instalado en un ambiente casi imposible hoy en el mundo, esto es delicioso. Ahora bien, desde el punto de vista de la conservación es un desastre, porque no todas las personas que tocan saben hacerlo y ello trae por consecuencia que hay fragmentos de columnas, que sabe Dios por qué equivocada superstición la gente por tradición pone la mano y reza tres Padre Nuestro, para que se produzca un milagro. Ya no queda forma de la columna, y sí cinco agujeros de tantas almas, que a falta de una fe integral todo lo dejan a la casualidad.

De todos modos le agradezco a la vida que me haya dado ocasión de conocer y vivir en tan maravillosa ciudad. Créeme, Joaquín, lamento mucho que no estuvieras aquí para conversar, comentar y dialogar en la Plaza de España o entre los contrafuertes de "La Colegiata"

Si alguna vez vienes a esta ciudad no dejes de ir a comer a un restaurante que se llama "Los Asesinos", aquí se deja uno asesinar con la comida. ¡Qué manera de aderezar los mariscos! Mi compadre, me comí unas perdices al jugo que creo estaré dos años con el sabor en la boca. Es poco lo que te diga de la cocina de este restaurante, que según he oído es famoso y llama la atención porque no es de lujo. Es una casa con unas mesitas, cuya entrada es por la cocina y lo primero que te recibe es una hoguera de leña, que es donde cocinan ¡Imagínate viejo, puro medioevo! Nada de hornillas, leña y las cazuelas colgadas de alambres, cucharones grandes para revolver, sartenes pantagruélicas. Me ericé. No soñé con tal cosa. El hotel donde vivía es de lujo con comedor privado, mucho mantel, copas finas, brillo, lámparas, falso estilo renacimiento los muebles, los sirvientes con smoking y comida internacional. Aquello no lo toleraba. Pero cuando descubrí "Los Asesinos", allí ardió Troya.

Me llevo un recuerdo inolvidable de una ciudad, que tan pronto le caiga la plaga de los turistas norteamericanos, pasará a ser un *set* de película, como otras tantas ciudades europeas, que para poder penetrarlas es necesario un ejercicio muy disciplinado y una capacidad de aislamiento enorme. Porque no hay nada más desagradable que esos pueblos que se "disfrazan" de "antiguos" para tumbarle una propina al comebolas del turista.

En Santiago de Compostela todavía la gente vive al margen de esta cosa, y cada uno está en lo suyo. Y está uno seguro que no le va a asaltar nadie a fastidiarle el día. Prácticamente uno forma parte del viaje. Esto es lo maravilloso de esta ciudad.



Su arte rebosa audacia, innovación y conquista.

Loló de la Torriente.
El Nacional. México D.F. Junio 10-1947.

"Angeles" de Diago, aunque recuerda la extensa serie de aguatintas "Caprichos" de Goya, está prolijamente sombreado. La calidad emotiva de estos dibujos está realzada por la deducción de que una técnica precisa y calculada no pudo embotar el filo de los sentimientos del artista".

Edgar Kaufmann, Jr.
Knoelder Galleries
New York, Abril 21 de 1947.

Por segunda vez, la obra de ese pintor negro llega a México, en esta ocasión introducida por el propio autor.

Es un muchacho jovial, rebosante de esperanza y vigor, posesionado del papel que en lo futuro debe representar en el arte americano.

....Obra honrada, sincera y exponente de sus preocupaciones estéticas, aferradas a un sentimiento vernáculo, dramático y cadencioso, onírico y subjetivo.

Obra que hay que considerar con pleno respeto....

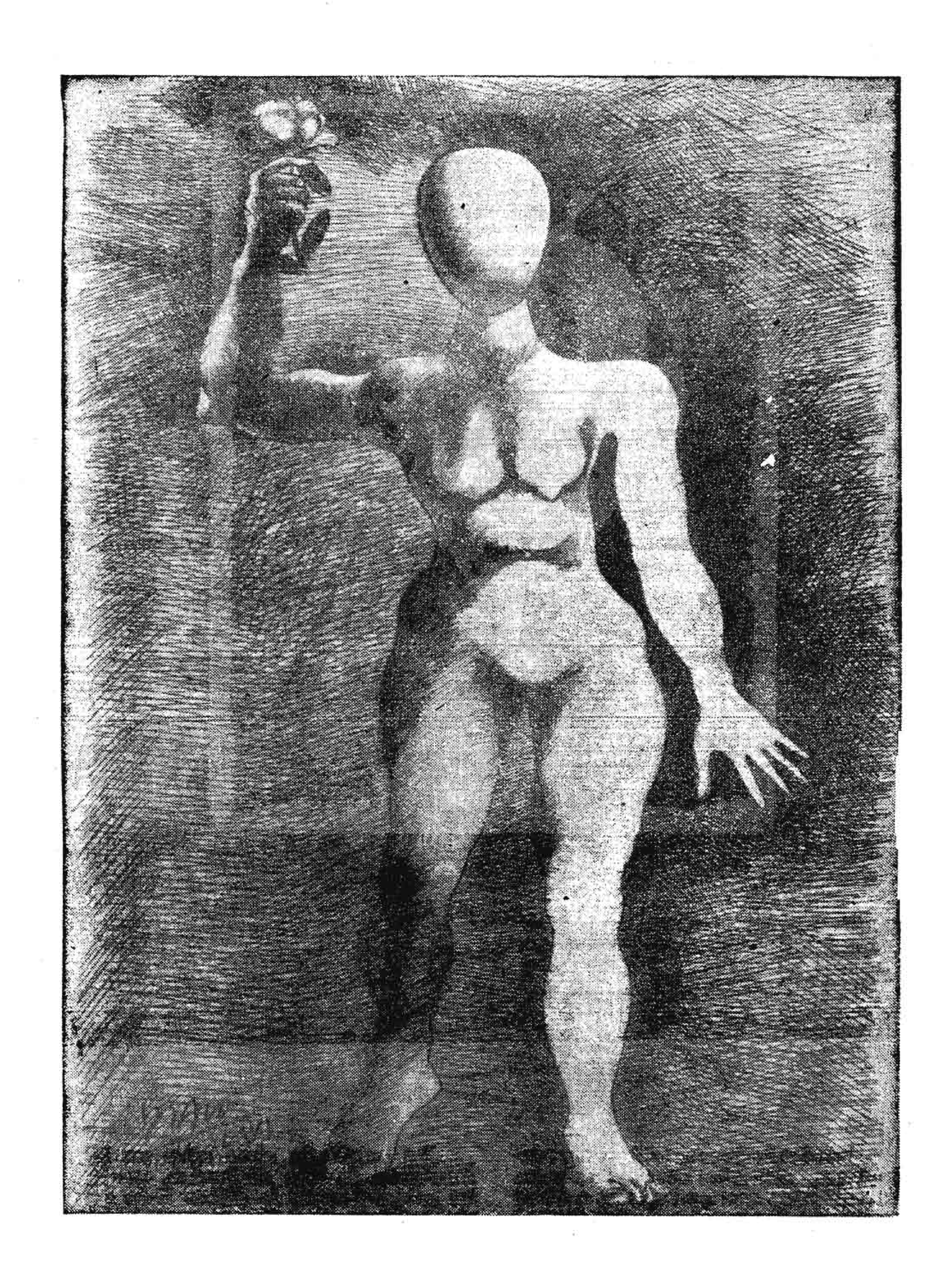
Enrique F. Gual
Ultimas Noticias. Febrero 21-1948
México, D.F

Sus obras en blanco y negro —que él prefiere al color porque en su concepto imponen más obligación al pintor y lo fuerzan a mayor profundidad— guardan el misterio y la fuerza de su raza afrocubana, en tanto que se desbordan en una vitalidad que no se pierde nunca.

Su fantasía rica, libre, fogosa, se contiene en los límites de su composición equilibrada y armónica.

Estamos seguros que la pintura de Diago, acerca de la cual insistimos con más detenimiento, interesará a la crítica y a los artistas de México.

El Nacional.
México, DF. 1948.



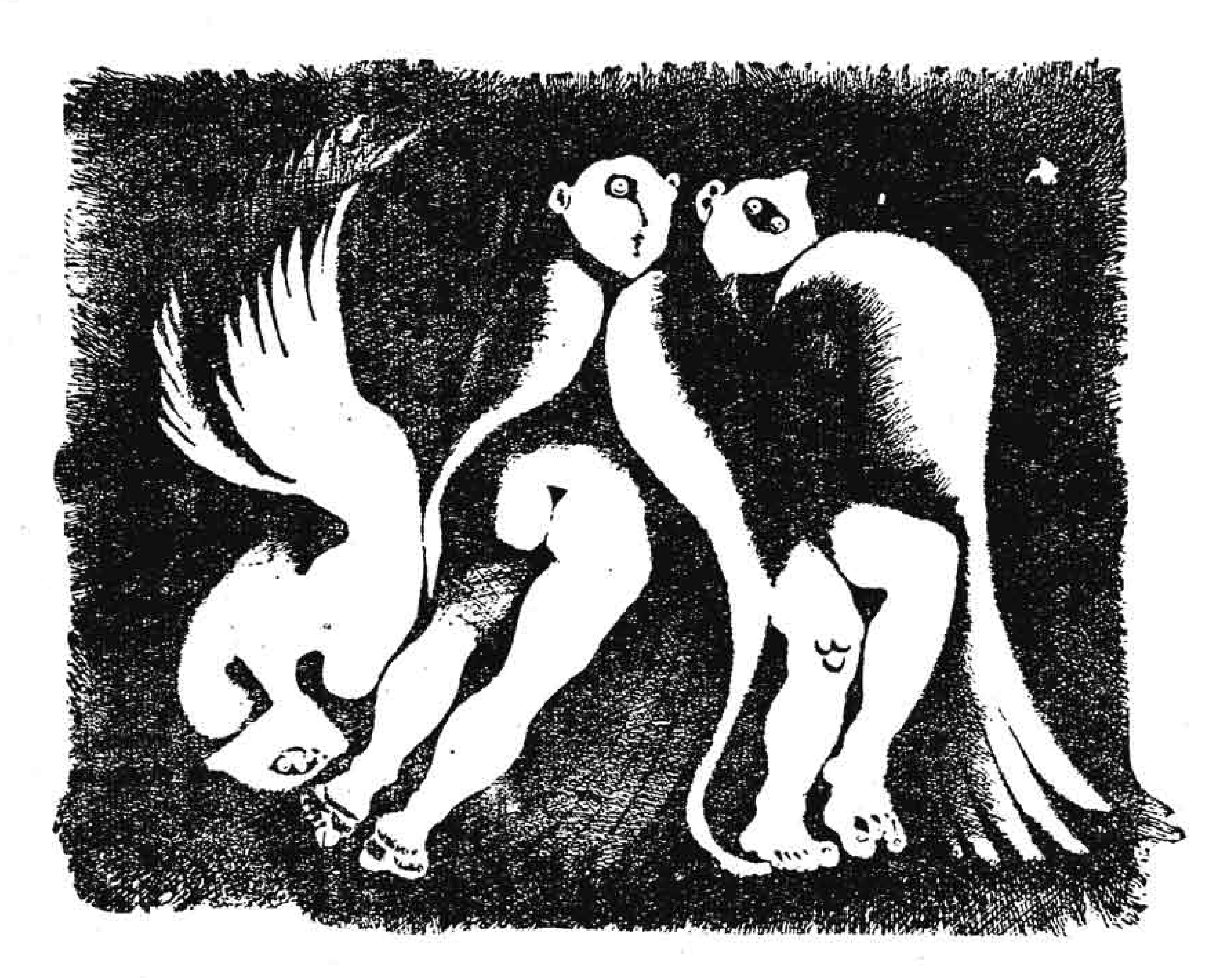


"Rodeado de esos tridentes y tentaciones, Roberto Diago mostraba una cortesía que no lograba ocultar su desdén. Como una muestra diestra y sutil de su formación, asiste a la Academia inquietándose, y a la Escuela Libre con nostalgia del canon y del dibujo de las ideas. En la indetenible flora de Haití, viendo cómo las corolas se sumergen en la tierra bajo el peso de hidrópicos insectos, entreabre de nuevo como un encantamiento el número de oro. Se constituía así la sección áurea en un daimon, ángel o duendecillo, que terminaba conociendo por fugacidades, por apresamientos fugacísimos, pero que los que eran necesarios, el desconocimiento de la envoltura yeminal y el otro desconocimiento que más nos mira

José Lezama LIMA
Noviembre de 1948.

....ha estudiado siete años en la Academia de San Alejandro, que le ha proporcionado la sólida base de una estricta disciplina de forma sin menoscabo de su fuerza primitiva. El es un técnico superior a sus ídolos afrocubanos, agradablemente interpretados tienen una forma casi escultural con más tendencia a la sugerencia que a la representación. Algunas veces obtiene, como en su singular figura titulada "Ñáñigo", una sensación vívida de algo barbárico, en una mezcla sensual y aterrorizante.

Tord Beackstrom,
Goteborgs Handels och Sjofarts-Tidning.
Noviembre 24-1949.



"Su naturaleza muerta, en un ambiente de opacidad y con un tema de color sutil, es una de las más bellas pinturas".

Jane Watson Crane.
A propósito de la Exposición de Pintura Cubana en la American University. "Washington Post", 1949.

Su dibujo con la precisión y consistencia que siempre ha tenido, se enaltece por un sentido del color eminentemente pictórico.

En sus pequeños trabajos de material plástico logra Diago lo más personal y lo más imaginativo de su exposición. Los tres "Crepúsculos" y la "Noche" forman, por sus elementos simplificados y abstractos y por el colorido evocador, un perfecto todo. Estos cielos de sus cuadros se pueblan de las más fantásticas criaturas para sugerir muchísimos misterios. "Instrumento Musical" tiene una composición muy lograda y una expresión muy sugerente de los sonidos musicales. Presenta además, dos cuadros en rectángulos colocados horizontalmente, en que combina en el primero, formas geométricas compuestas con sentido decorativista, que titula la "Orquesta" y en el segundo una fantasía más emotiva y más visionaria que titula "La Noche".

Gladys Lauderman.
El País. Noviembre 14-1950.





Diago puede ser considerado sin titubeos como uno de los pintores que en Cuba han ascendido más pronto la escala del éxito. Su línea caprichosa, su color brillante y alegre, su evasión de todo rigor formal de lo real, prestan un encanto singular.

Adela Jaume.
Diario de la Marina. Noviembre 9-1950

Este dibujo de Roberto Diago pertenece sin duda a su acendrada interpretación de leyendas antillanas. Es un hermoso dibujo que muestra hasta dónde este pintor sabe ejecutar con las más breves y expresivas líneas, la precisa idea de una leyenda. Hermosa imagen la de un hombre que suspira pájaros, que surte el aire de temblorosas alas de misteriosos trinos.

Este dibujo que prestigia nuestra portada, es de uno de los más serios pintores con que cuenta la plástica cubana.

Estudios
Mensuario de Cultura. Agosto de 1950.
Información. Noviembre 15-1950.

Roberto Diago fue en su "Instrumento de cuerdas" más lejos que su simple geométrica y sonora pintura. Es Bach lo que nos suena en los ojos.

Rafael Suárez Solís.
Diario de la Marina. Julio 28-1951

Roberto Diago al lado de ellos toca más de cerca el deseo de verdadera adoración de una divinidad monstruosa, y puede señalarse aquí como la verdadera revelación de la exposición.

Pierre Descargues.
A propósito de la Exposición de Pintura Cubana en París. "ARTS"-1951



"Roberto Diago, es un artista de gran sensibilidad y finura. Su trabajo está hipersofisticado, cargado de alusiones literarias y armónicos sicológicos. Trabaja con una pluma tan fina y delicada como la de un miniaturista persa, y con un ingenio tan mordaz como ácido. Extrañas criaturas del Cuarto Fambá, del culto de la brujería cubana, miran con fijeza en caras de un solo ojo; ángeles, que en parte son demonios, descienden y se remontan en pesadas alas, terríficas aunque familiares.

Diago es un maestro de la finura de la línea y de la forma evocativa. Da a su trabajo una intensidad emocional que contradice la ligereza de sus trazos. Donde el trabajo parece a primera vista recargadamente literario, luego causa obsesión y asombra. Uno espera que en su busca por lo no anecdótico, el artista no abandona por completo las calidades que dan fuerza emocional a sus trabajos".

Leslie Judd Portner
The Washington Post
Septiembre 27, 1953.



En Roberto Diago la gracia aporta un valor decisivo. Una gracia de bautismo por la presencia del color. Es curioso el extraordinario buen suceso que esa pintura —"La Orquesta"— ha obtenido entre los espectadores habitualmente más reacios a captar y a gustar un arte no sujeto con estricta y académica norma a la fiel reproducción de lo real. Se encantan, acaso diríamos que sienten fascinación ante esta obra de Diago, tan armoniosa en la ponderación colorista tan llena de gracia en el equilibrio de la simetría.

Sólo una cosa por fortuna para él, puede afirmarse sin temor ni yerro; es un artista extraordinario que dueño de su arte, está en camino de adueñarse de su mundo. Gran sapiencia técnica que siente el rubor de su maestría y la disimula y la subestima como adjetiva facultad. Obeso en el noble afán de llegarle al tuétano o la "arquitectura general" cuyo esqueleto pretende vislumbrar en la exterior contextura de las formas.

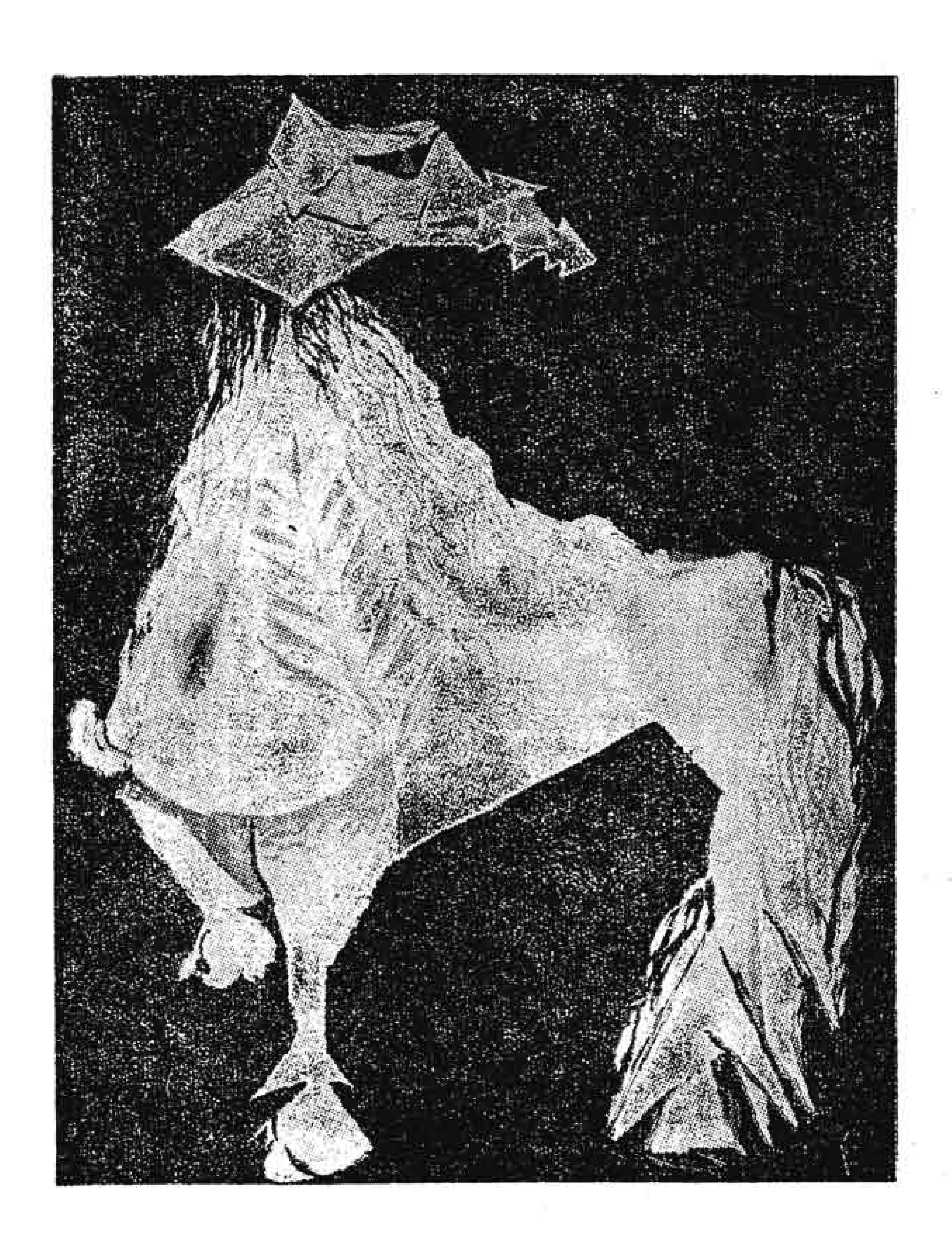
Rafael Marquina.

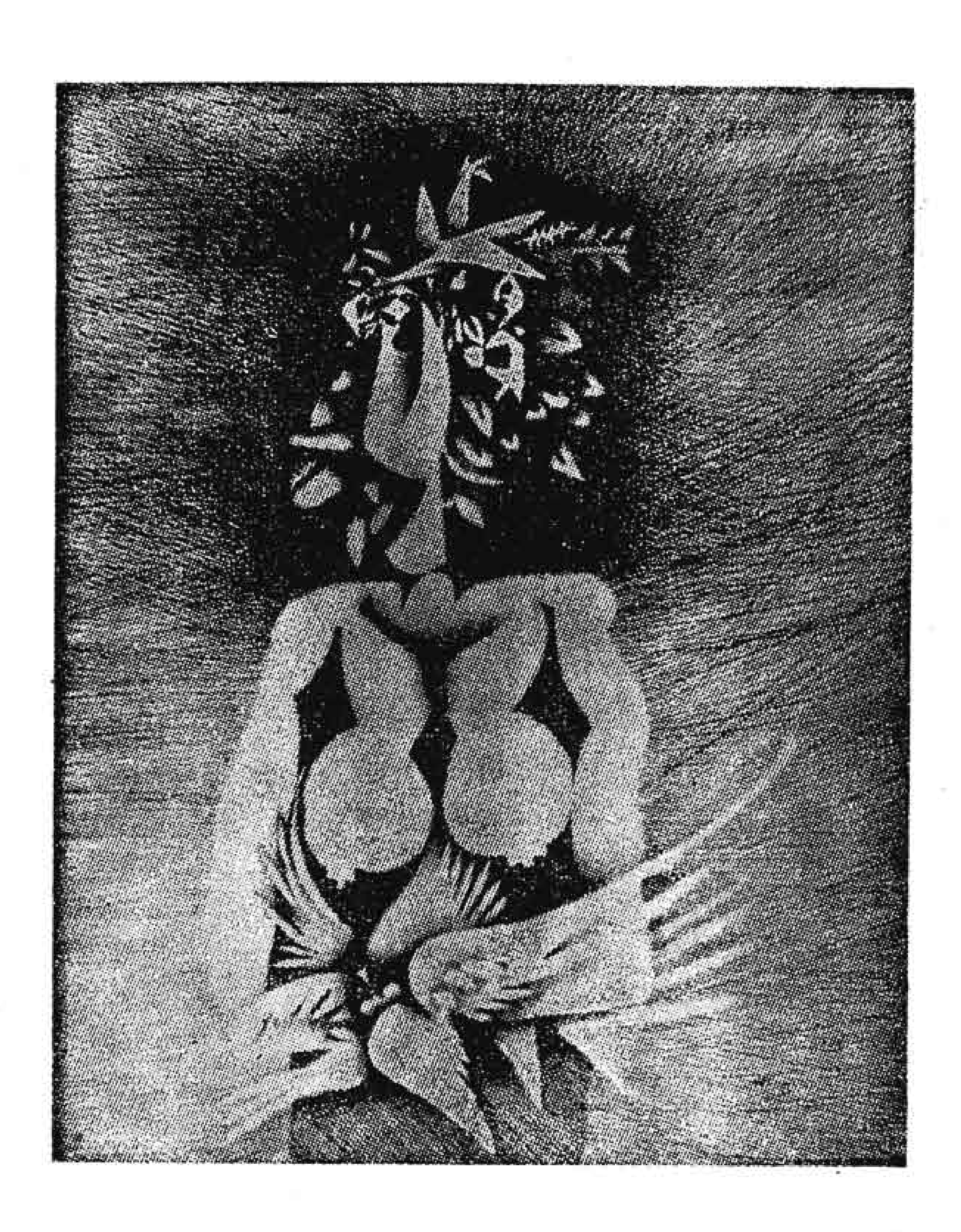
Dentro del dominio incierto que se sitúa entre la exaltación y lo fantástico, Roberto Diago ha organizado un universo pictórico particular, donde él sólo posee la llave y donde él convida con una cierta elegancia a saborear las armonías cerebrales de una calidad inhabitual.

Sin embargo, dentro del arte de Roberto Diago no se encuentra ninguno de los elementos normales en los cuadros, o mejor dicho, que estos elementos, línea, color y forma, no están ya reunidos según las reglas del conformismo; se les encuentran sin embargo otros valores estéticos, participando de la música, o de la filosofía, usados por geometrías coloreadas o las imágenes plásticas sin relación cierta con la verdad.

Hablo de la verdad objetiva, porque la verdad subjetiva propia de Roberto Diago, puede ser de una esencia fuera de nuestra capacidad mental.

Germain DEGEAUZ





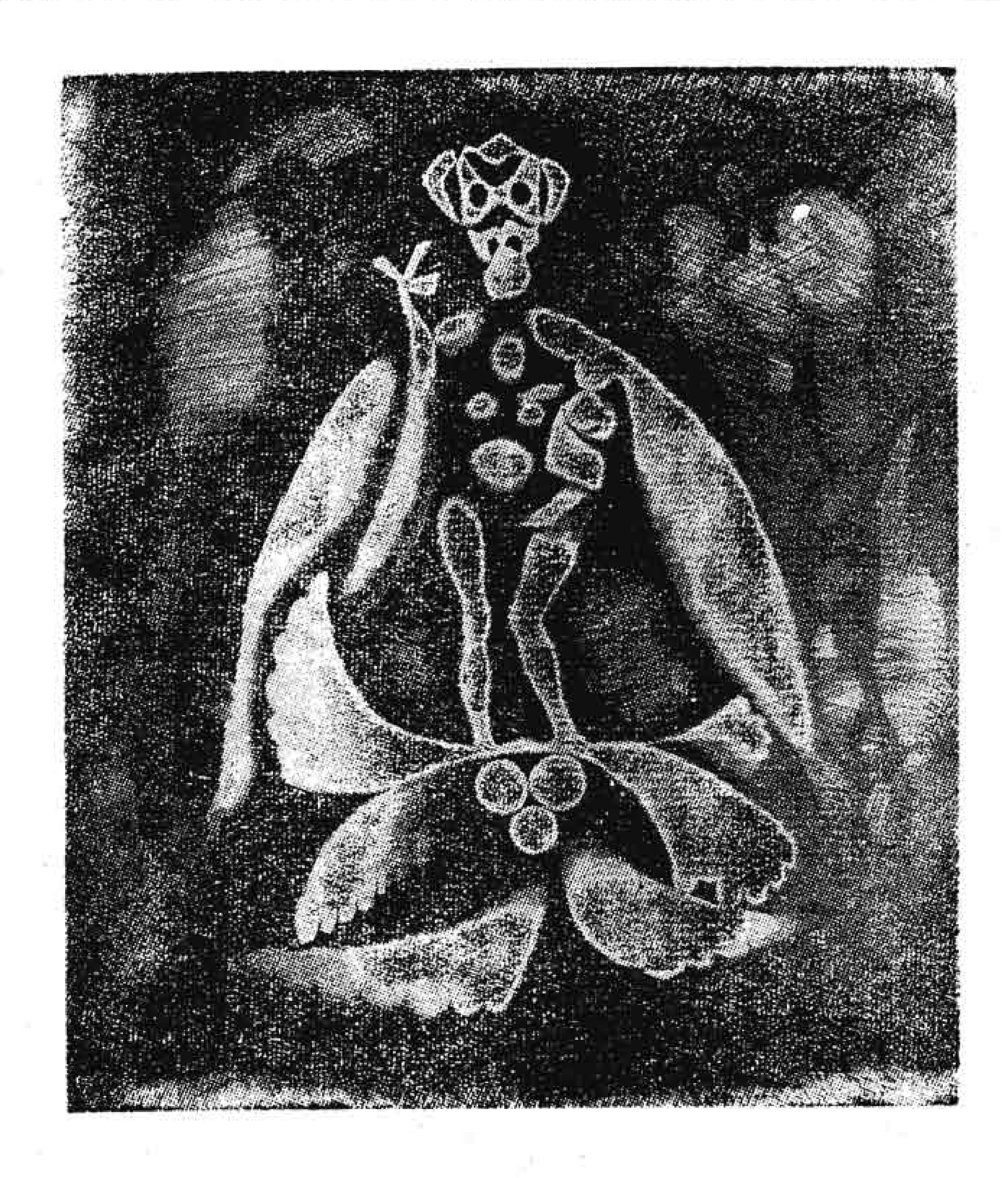
EN UNA EXPOSICION

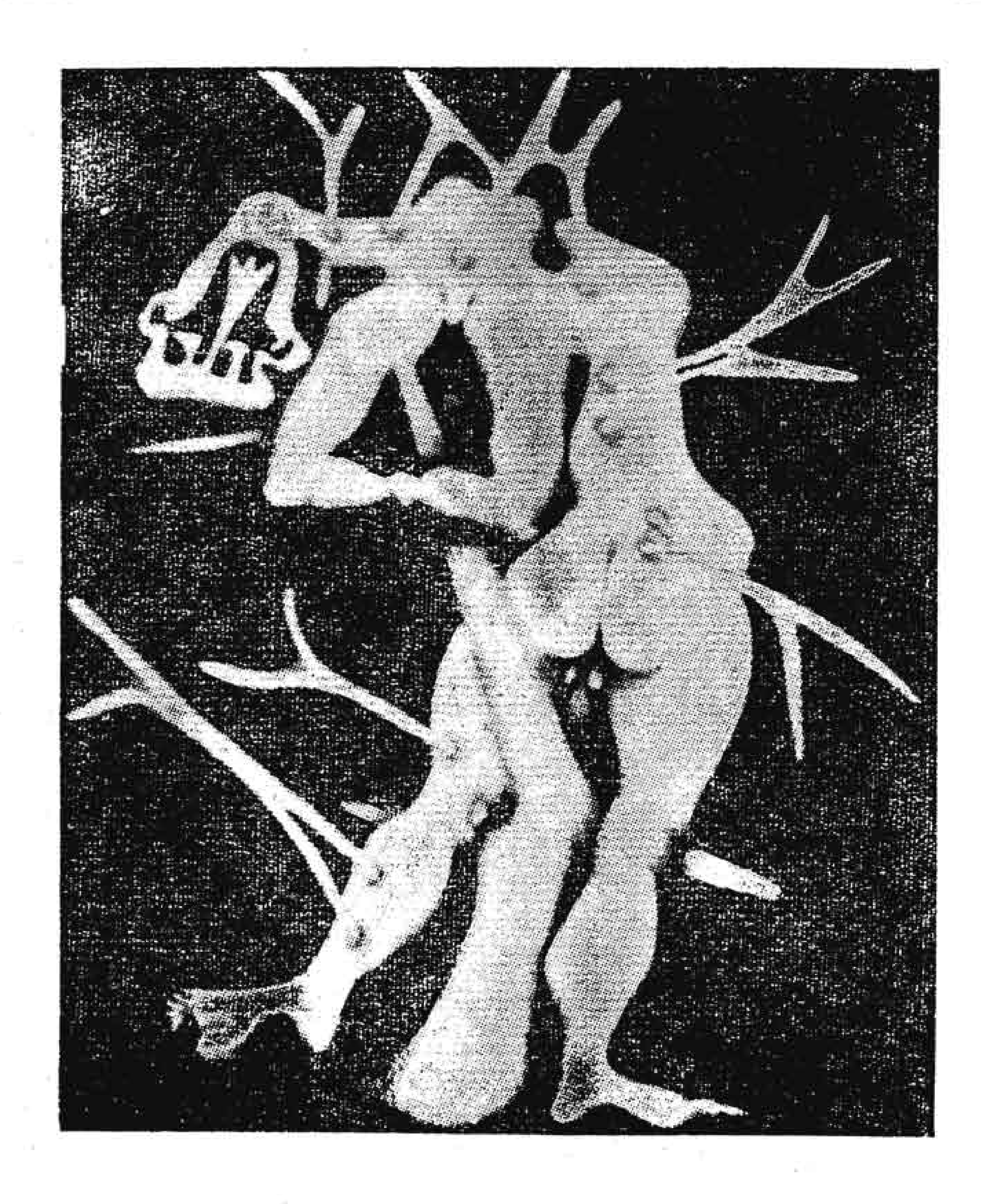
POR JOSE LEZAMA LIMA

Nuestras manos y nuestros dedos son muy obstinados en convertir una sucesión en lo súbito. Decididos a traer todas las plantas a nuestro jardín, miramos en torno con el convencimiento rotundo del bosque, olvidando, como en el ejemplo mayor, que el bosque no es tan sólo lo que no se ve, sino lo que no existe: un encantamiento. Las distancias temporales de que gozan y agonizan los estilos aparecen resueltas y formales, descargándose en un punto, llegando a nosotros en su última etapa catastrófica. Como la sucesión o desfile de los estilos sería para nosotros un apagado resplandor crepuscular, necesitamos recibirlos en el último semicírculo de la muerte del pez, o cuando esos estilos en un tiempo sucesivo se han descargado por un peso de preferencias por la borda. Esas afortunadas sucesiones son tan necesarias en la era crítica de la suma de los estilos, que recibirlas en su descarga súbita es como la espina olvidada en el pastel de pescado. Pero quien a la hora de crear recibe como súbito lo sucesivo es que el Diábolo le abre demasiado los ojos, porque lo quiere perder. Quien con esa astucia incalificable y soez acude con su bártulo, ve en esa trasmutación débil que sólo puede articular una forma momentánea, las hilachas sobrevivientes, un estilo escapado de aquel desfile que se decide a ocupar un lugar impremeditado, desapaciblemente ese fragmento siendo sucesivo revela lo atenuado de aquélla y al mismo tiempo el destemplamiento, el cuerpo de la jerarquía de las formas. Si un estilo después de su transmutación sigue lo incierto del modo en que fueron asimiladas esas sucesiones. Si ya dejamos el nosotros y hablamos de Europa, la transmutación que empuña el artista es el simple trueque de lo sucesivo en lo súbito; siente cómo todos los accidentes confluyen a la forma necesaria, al diseño de un cuerpo que alcanza las pervivencias de sus contracciones en el tiempo.

En las mejores calidades del artista americano, cartas o crónicas de Indias, churriguera, barroco jesuíta o romanticismo descriptivo (el de Whitman o el de Martí) se alcanzó un signo de justificación en el que sucesivo y súbito jugaron fiel y raya. Y así es necesario igualar en el barroco los regresos de los jesuítos españoles en Italia con los envíos americanos a España, y que ya no regresarán. En la Sacristía de la Cartuja de Granada, sé de las degeneraciones iridiscentes de un barroco que rezuma lo mozaraba que trabaja sobre la plata suave y blanda de Indias. Así cuando el zahorí de siempre intenta que el artista americano se vuelva hacia la luna del arte primitivo, olvida que no puede existir para el americano primitividad del ser sino transposición que es transfiguración más que metamorfosis. Esa primitividad, al pretender liberarse de las sucesiones, se negaba a su nacimiento, como veremos en un manuscrito persa del siglo XIII, donde aparece una doncella amamantando a un corzo joven y que se iguala con la Hungría actual donde las mujeres amamantan a cabritos y lechones o a las singalesas que amamantan, con delicada voluptuosidad, a elefantes recién nacidos. El americano que quiere hacer primitivismo nos entrega una estilización rezagada y un tardío desvanecimiento. No es lo mismo una estilización en madera de mambara de la cabeza de un antílope que representa la abundancia y la fecundidad, que un mito situado dentro del antropomorfismo y rinde una descastada estilización animista. Nuestro yo reminiscente ofrece las primeras cuantías más necesarias que el yo ancestral, de la misma manera que nuestra memoria muscular fideliza lo que la memoria prenatal no logra reencontrar. Encontrar esa primitividad interjeccional por medio del automatismo, significa la ingenuidad de tomar conciencia de la liberación de la censura, lo que representa la más dañina de las evidencias del artista, aquella que le lleva a detenerse en el primitivismo de los comienzos del paisaje de cultura o de su ser, en sus instantes de cansancio tardío, lo que lleva a una estilización animista y al cese de sus resistencias para captar el puro acto de nacimiento.

Si por ese índice encontramos el falso totemismo tomado con una conciencia reconstructora y analítica, el barroco podía venir a abrir su falso refinamiento de pavorreal y de cola de Juno. Porque cuando decimos barroco español o colonial, caemos en el error de utilizar palabras de la historiografía artística del resto de Europa para valorar esos hechos nuestros, de nuestra cultura, totalmente diversos. Compárese el Escorial con la iglesia de San Andrés, en Roma, ambos con el común denominador de barroco y se verán más diversas en su *elan* creador que en su realización formal; o si se quiere el ardor del Monte Sinaí del Greco, con el de una canción báquica del caballero Marini. Cuando Góngora, en unos versos de ocasión, tiene que acercarse al barroco ignaciano dice *ardiendo en aguas muertas, llamas vivas.* Eso sucede en el barroco jesuita cuya raíz es moralizante y severa, dogmática y ascética. Pero el barroco de verdad, el valedero y no el escoliasta, es el español y el nuestro, el que tiene como padre el gótico flamígero, tardío o cansado, y como hijo al churriguera de proliferación incesante. Es el caracol del barroco donde no pudo alzarse la agujeta y donde la inquietud teocrática no pierde al encontrarse con una sequedad de raíces y fue transmitida a la forma que de esa manera termina por ser materia primera, y no la última como la precisaban los tomistas. Porque ese barroco que nos seguirá interesando, no el vuestro, el de la cita de Woelflin y Worrigen, doctísimas antiparras de Basilea o de Heidelberg, se formó con una materia, plata o sueño que dio América, y con la forma deformada, entraña y forma de las entrañas, y aliento sobre la forma y rotas o diseñadas tripas taurinas, destripaterrones, cejijunteces, sangrientas guardarropías, enanos pornográficos, lagrimones de perlas portuguesas y descarados silogismos. Y todo lo que allí era una vieja forma pintiparada y aquí una materia nueva que se alia-





DE ROBERTO DIAGO

ban para incrustar un árbol en un pórtico y así entreabrir un balcón y ver en nuestras ananas un molusco, y sumergirlas en una redoma, para que a través de las refracciones de su temperamento, alcance una forma. Por eso no creeremos nunca que el barroco es una constante histórica y una fatalidad y que determinados ingredientes lo repiten y acompañan. Y los que quieren estropear una cosa nuestra, afirmando que en la cultura griega hubo un barroco y otro en el medioevo, y otro en la China, creen estáticamente que el barroco es una etapa de la cultura y que se llega a eso, como se llega a la dentición, a la menopausia o la gingivitis, ignorando que para nosotros, en el descubrimiento histórico o en la realización, fue una arribada, un desembarco y un pasmo de maravillas. Pues en España no fue el barroco un estilo que había que valorarlo en presencia o lejanía del gótico, sino como un *humus* fecundante que evaporaba cinco civilizaciones. Fue así una arribada a una confluencia, donde el orgullo de gobierno y la teocracia, impedían el amaneramiento del barroco del resto de Europa (con la excepción del barroco de la venerable coral bachiana). Era también un desembarco, la posesión de una invitación o tentación *inconnu*, en que la amistad con estilos visibles, nos llevaba a una paz en lo invisible o para decirlo con Nietzsche a la felicidad en el espíritu de terror. Venían a dejar el pasmo y las maravillas de que al expresarse en aquel barroco, a pesar de las exquisitas diversidades de la inicial y partida, la cifra de un súbito, la expresión de un súbito que rechazaba los olvidos de las sucesiones, las metamorfosis. Se alcanzaba así en él, los sumergimientos, los olvidos, los golpes con la flor de la adormidera utilizada por los griegos, las metamorfosis dictadas por los designios de Jove que transformaba el diosesillo Jacinto en la flor del Jacinto. Se ofrecía no sólo el hilo de Ariadna, el misterio de los enlaces que persigue las más asimétricas mutaciones sino, por el contrario, la transfiguración; cómo el aislamiento del ser en el ser o los pasos duros, secuestrados y misteriosos de las grandes corales, asoman como una respiración que ya no es necesaria para un cuerpo, sino la propia figura que se aleja, parece apoderarse de otro cuerpo no interpretado, desciende, habla con una palabra que había que recoger entre los delfines y los confines, y regresa...

Rodeado de esos tridentes y tentaciones, Roberto Diago mostraba una cortesía que no lograba ocultar su desdén. Como una muestra diestra y sutil de su formación, asiste a la Academia inquietándose, y a la *Escuela libre* con nostalgia del canon y del dibujo de las ideas. En la indetenible flora de Haití, viendo cómo las corolas se sumergen en la tierra bajo el peso de hidrópicos insectos, entreabre de nuevo como un encantamiento el número de oro. Se constituía así la sección áurea en un *daimon*, ángel o duendecillo, que terminaba conociendo por fugacidades por apresamientos fugacísimos, pero los que eran todos necesarios, el desconocimiento de la envoltura yeminal y el otro desconocimiento que más nos mira. Los artistas impresionistas y lluviosos han aborrecido los números áureos porque los han visto a través de las secuencias renacentistas de ley, norma o constante (estado, eticidad y física), olvidando que para los antiguos la progresión numeral era tan ensalmo o conjuro como la escala de Jacob. Nadie, sin embargo, podrá derivar que Diago extrae chispas de sequedad a un poliedro neoclásico. Me parece, y es un gusto, ver cómo esa sección no es el andamiaje o tirante sobre el cual enarca la caparazón de formalidades y que se desvanece como la escayola después de la quema del teatrucho. Es por lo contrario, el aparecido que empuja cuando las visibilidades o eminencias se redondean o afincan, y al cual reconocemos como una modulación que envuelve para extraer, decidiéndose a ocupar *role* de atmósfera fija y vibrante, como el mayor busca ocupaciones decididas en la vibración del plato de cerámica que el niño sintió como terror, pareciéndole injustificada su instinción y sintiendo la violencia de alguna cuchilla que raspaba, hundía y desaparecía.

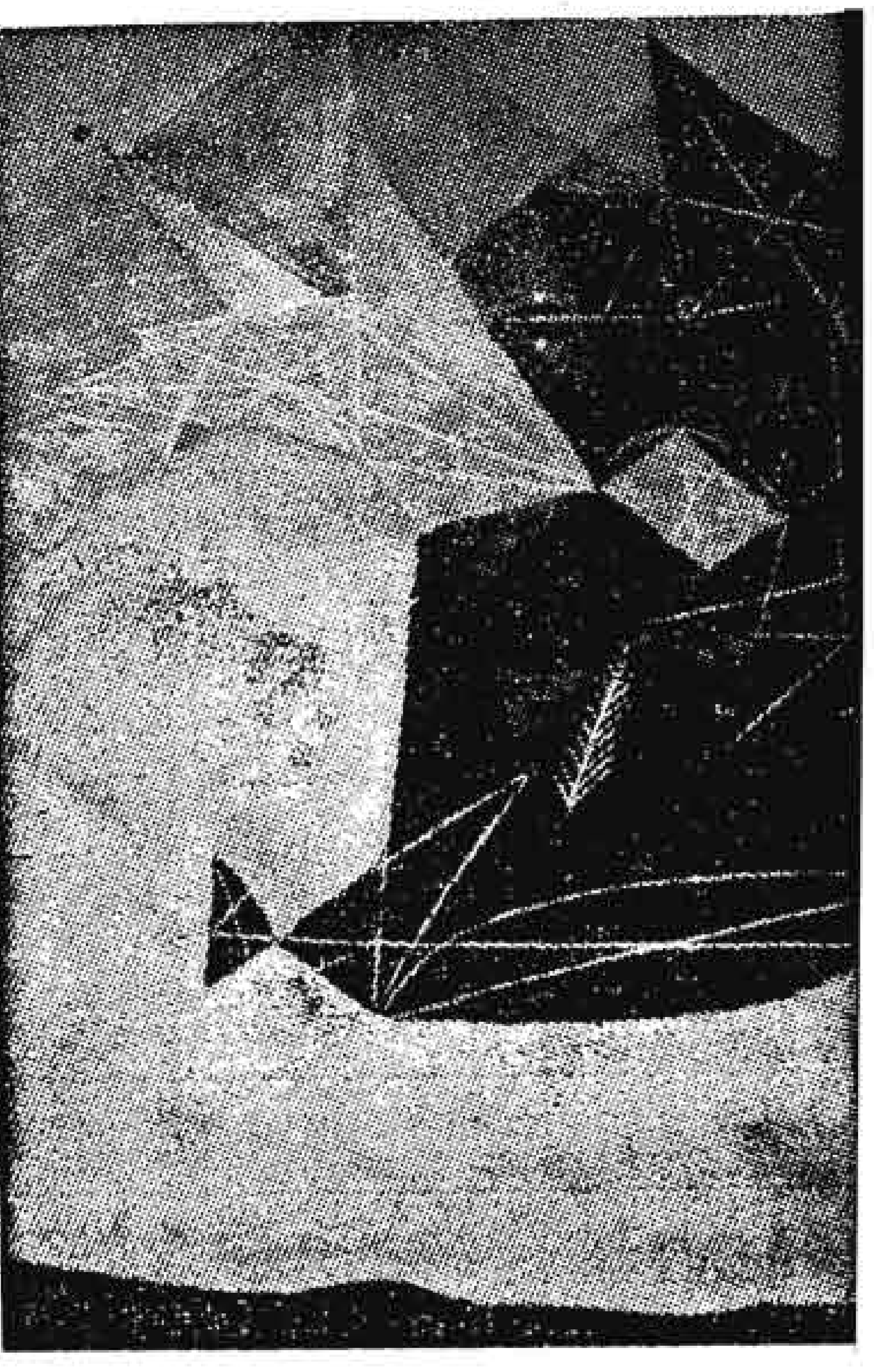
Es muy voluptuoso en derivaciones que la evaporación de las figuras marchen acompañadas de su cristalización. Como si la gruta que forma la selvatiquez en campo de gules, propinase la estalactita que casca su secreto.

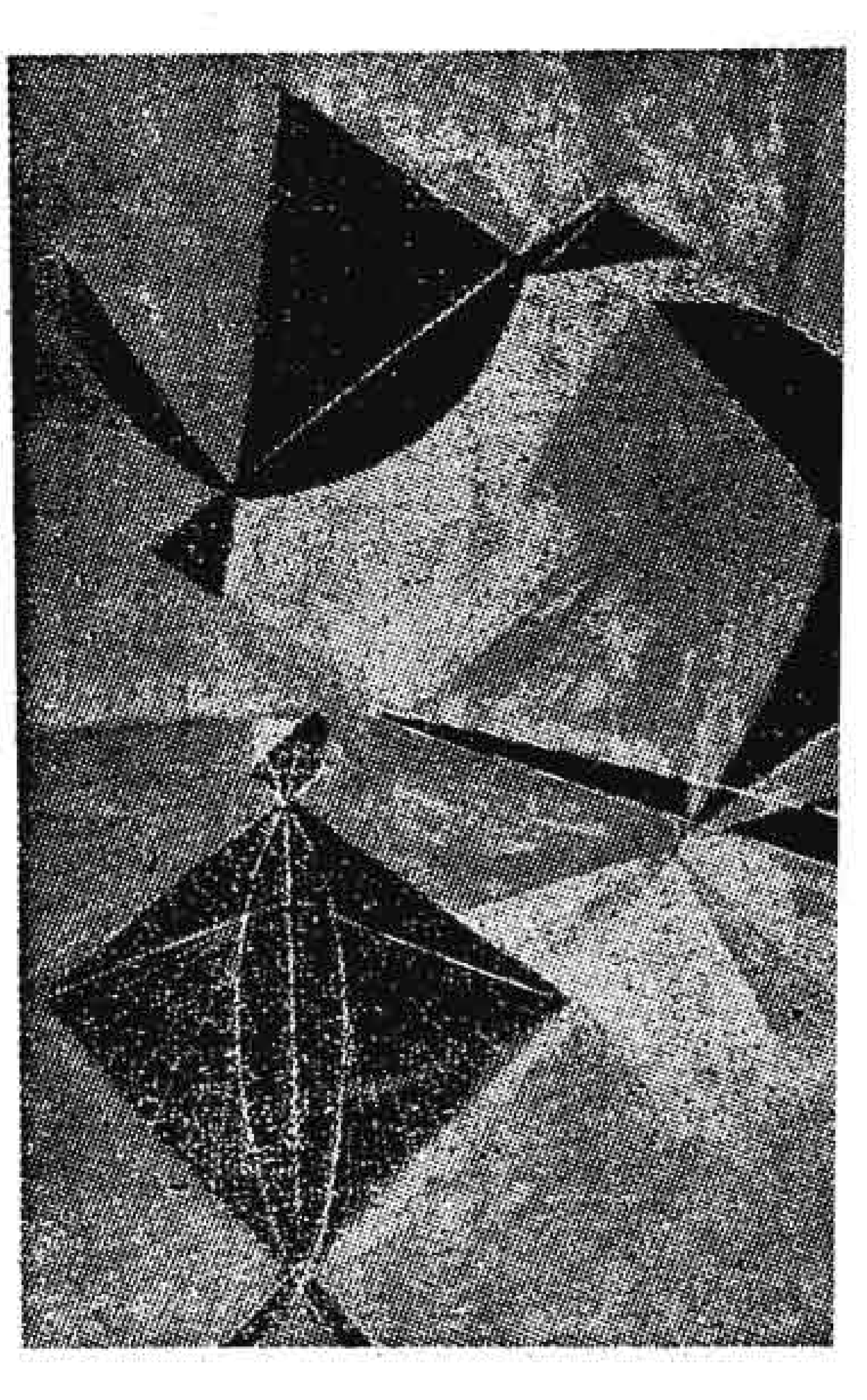
Sus figuras, sus decisiones, adquieren presto la forma de instrumentos que el hombre comunica, entrega, recorre en la continuidad, olvida para reencontrarlos, pero apropiándose esa forma de los objetos colocados sobre nuestro cuerpo, tañidos como por la tercera mano. Las coordenadas para buscar el número de salvación no traen el hueso, frotado con vinagre, cobre y arena, de los cubistas, escapado de su sequía condenada, sino la viola de gamba en la apoyatura de la agujeta partenopea del cuello; el celo lleno de cornisas, rizos y golondrinas. El mismo número, las proyecciones, las abcisas, los consejos leonardescos, permanecen como elementos plásticos y se constituyen en objetos de provocadora resistencia. Así en aquellos gravísimos consejos de cómo pintar la noche. Primero, un gran fuego, que transmite color a la cosa. Y la hoguera originando las dos grandes sucesiones: la de los vecinos bermejos, que conservan la cercanía del ascua, y los más alejados que sólo se interrogan en las tinieblas. Las figuras que están cerca se recubren con manos y túnicas, vuelven el rostro y reclaman la fuga. Los que poca visión les queda que pertenezcan ya a la hoguera, apareciendo con las manos en tal forma que parece que se cuidan de un resplandor.

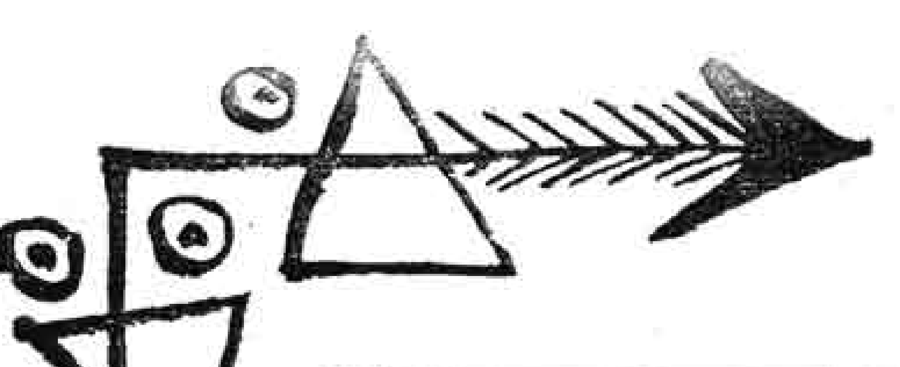
Entreabrimos la granada; elaboramos picadillo de cresta y plumas hojosas de gallo. Y alegrémonos de esa vuelta del número áureo como el martillo de plata que golpea el aliento de nuestra nariz en el sueño. El instrumento mismo, apoyándose en nuestro cuerpo, regalándonos otro cuerpo, que es una buena prueba de hilandera, que mira fija, interminablemente a cada hombre.

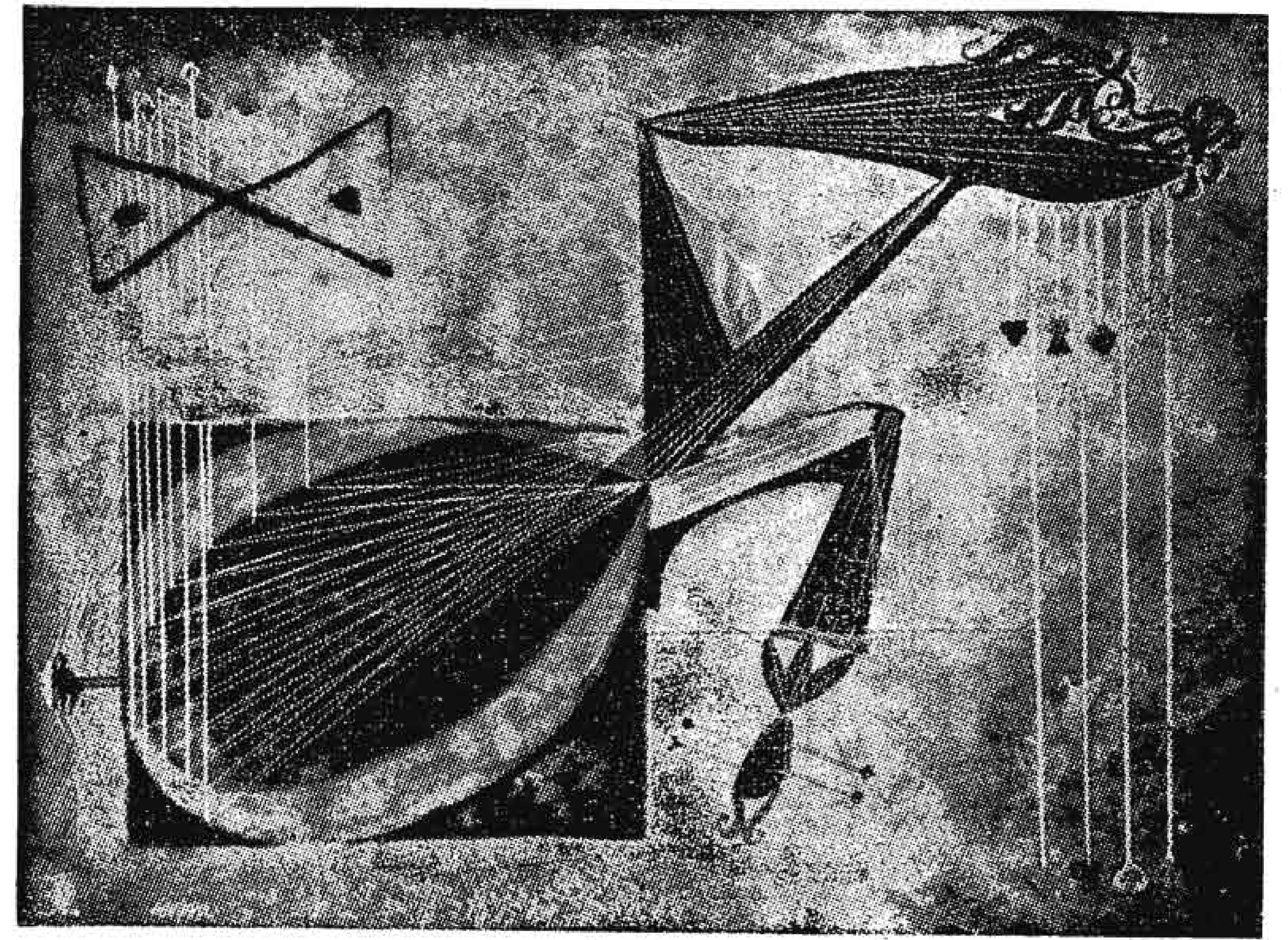
ROB

DIZ



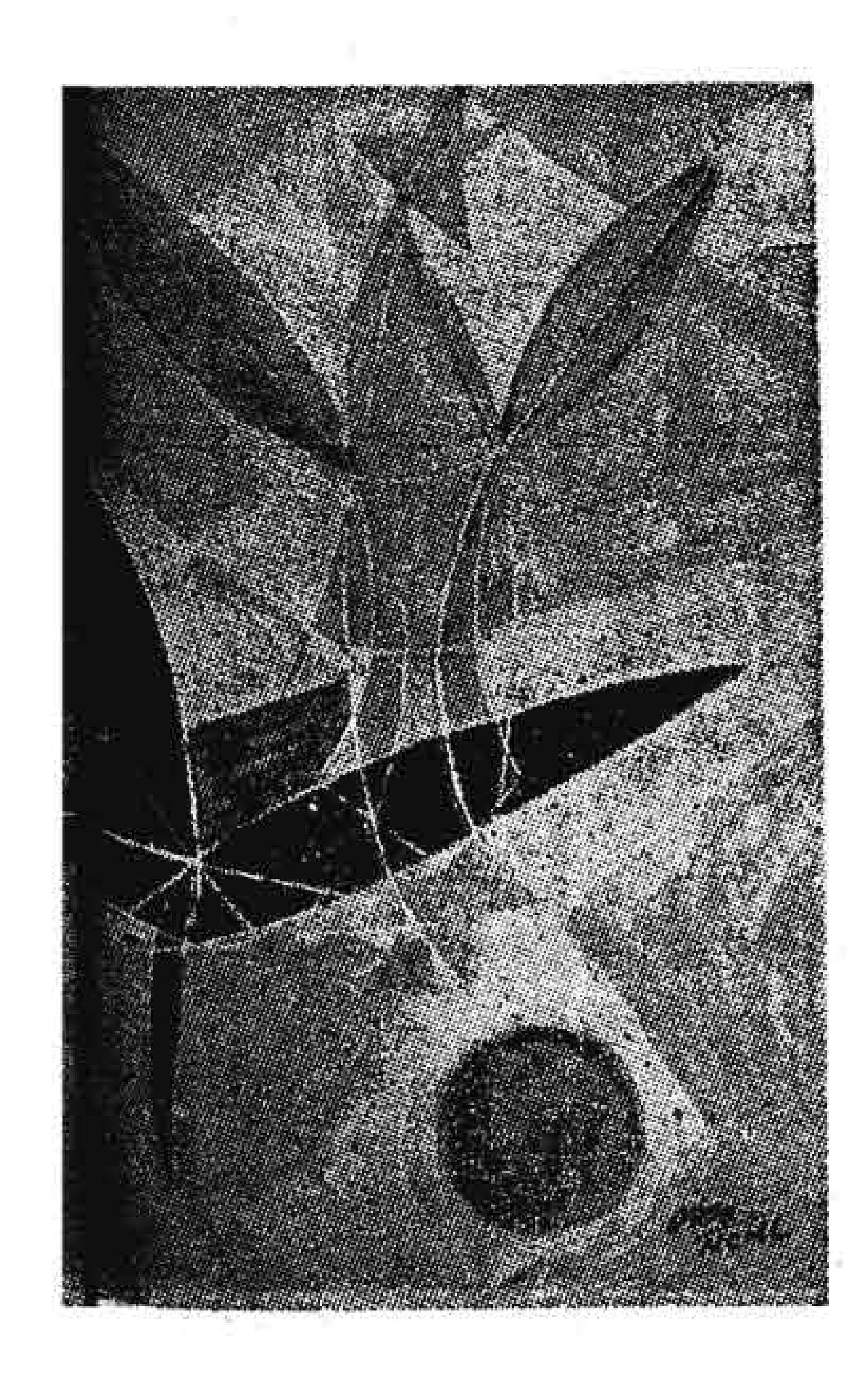


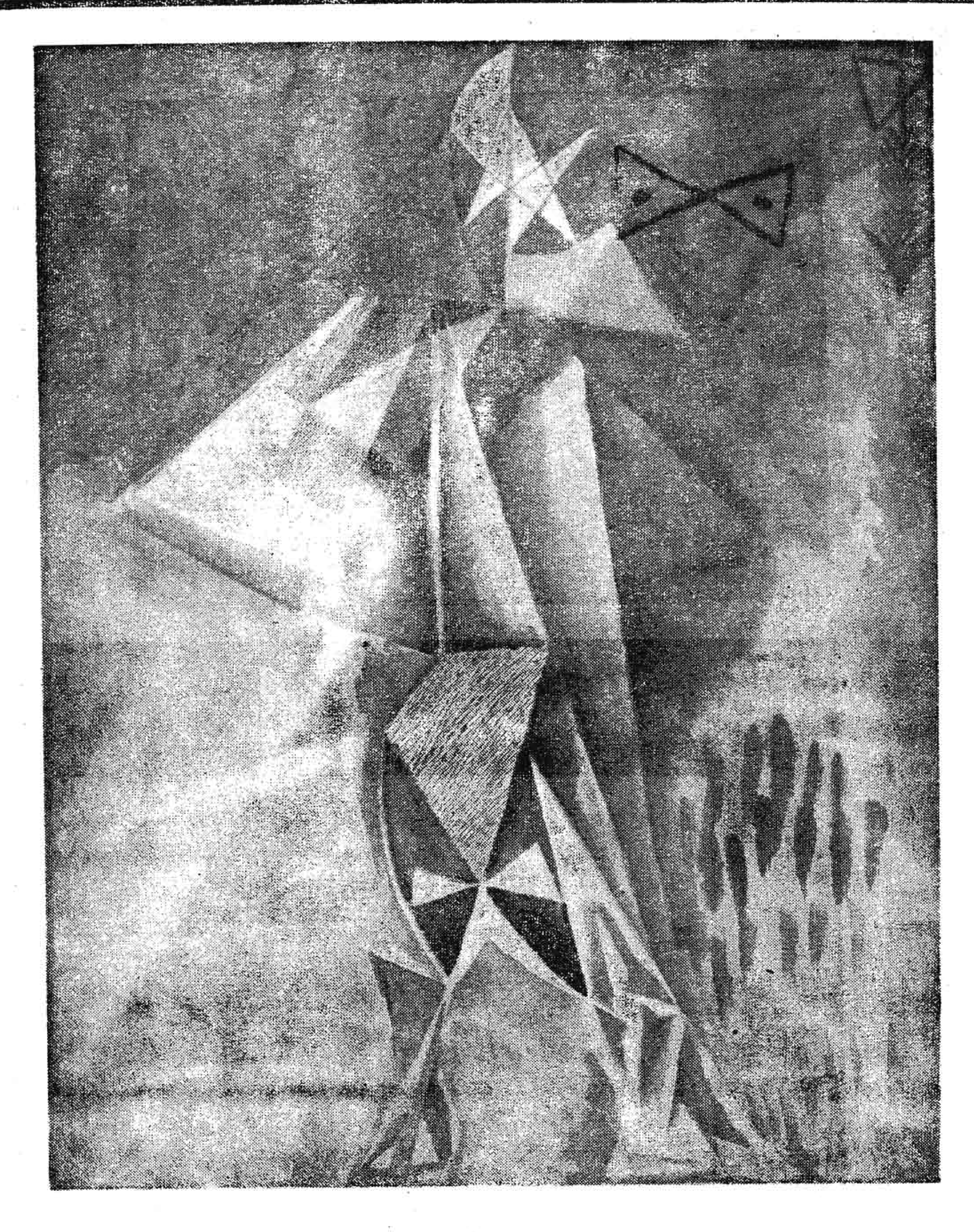


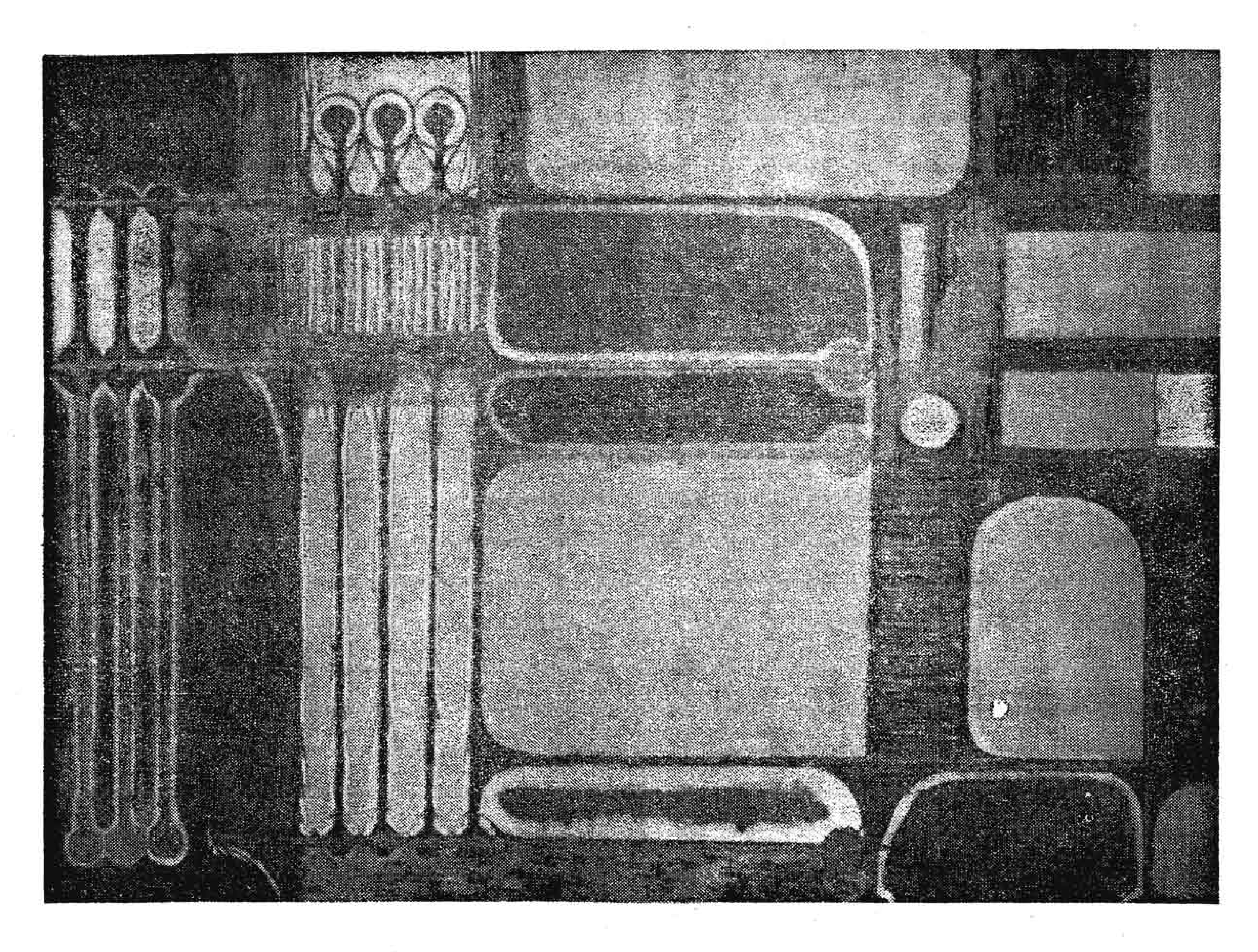


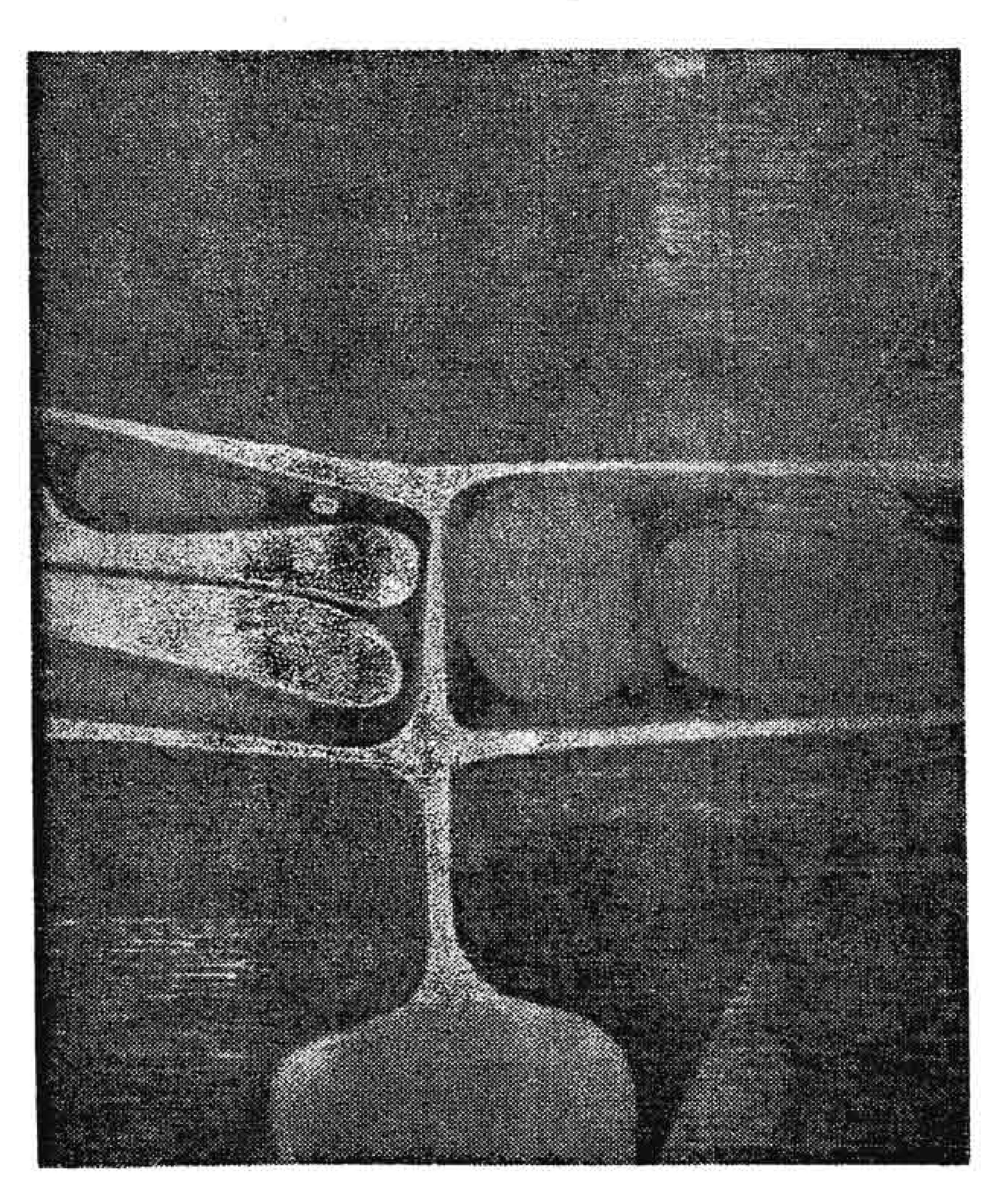


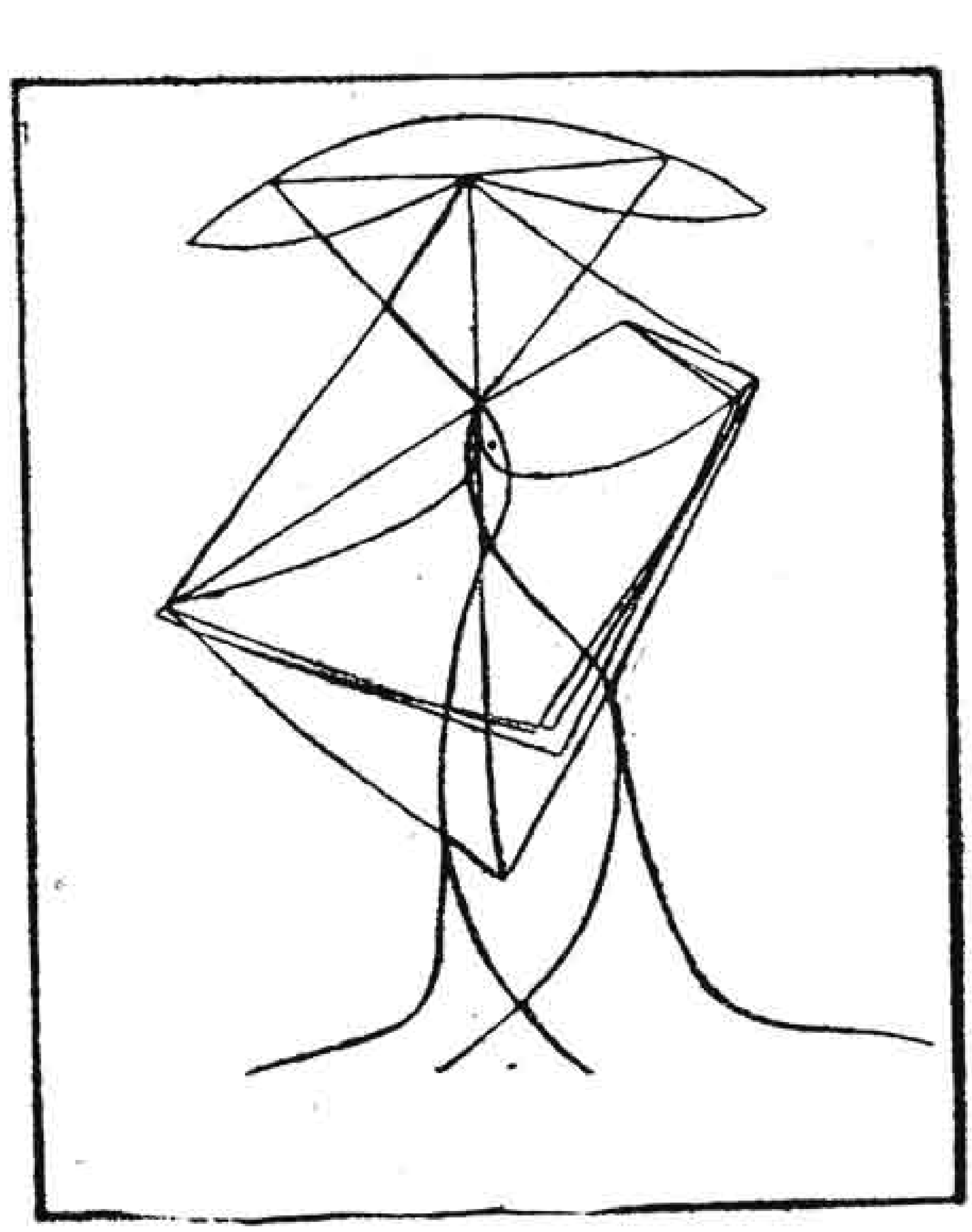












DATOS BIBLIOGRAFICOS

1—Rusia y la Pintura Cubana. José Gómez Sicre. El Mundo 194.
2—DIAGO, por Joaquín Texidor. "Sábado".
3—Nuestros Pintores Diago. Joaquín Texidor. Sep. 8-46.
4—Respondiendo a un Propósito. Joaquín Texidor. Mayo 11-47.
5—Exposición menores de 30 años. Armando Maribona. Diario de la Marina. Abril 2-47.
6—Catorce expositores menores de 30 años. Luis Dulzaides. Abril 27-47.
7—A propósito de una exposición J. Texidor, Mayo, 4-47.
8—Una respuesta que pretende ser Adecuada, Luis Dulzaides.
9—"En Exposición". José Gómez Sicre.
10—Diago una Semilla en Matanzas, Hipólito Togorol, "La Tribuna", Dic. 1945.
11—"Pintura de Diago". Gaceta del Caribe, Abril 1944.
12—Dibujos de la América Latina. José Gómez Sicre. El Nacional. Sep. 29-46.
13—"Latin America sends its good drawings north". Arts News, Oct. 1946.
14—Salón Vicente Escobar. Joaquín Texidor. Oct. 7 de 1946.
15—New Vintage in March. Eduardo Acevedo. The Week in Cuba. Feb. 21-47.
16—From Latin America. Edwar Alden Jewell. The New York Time. April 27-47.
17—Valor de la Pintura negra. Loló de la Torriente. El Nacional, México, Junio
18—The Week. Octubre 1o.-1947.
19—Exhibition of Latin American Drawings scheduled in New York. "The Havana Post". April 6-1947.
20—"Errores en la organización del II Salón Nacional de Pintura y Escultura". "Sábado". Marzo 2-1946.
21—El Mundo. 1946.
22—Salones Vermay y Vicente Escobar. Armando Maribona. Diario de la Marina. 1946.
23—La Pintura Cubana. Alfred Barr, Mayo de 1944.
24—Presentation D'un Artiste. Mary Low. Le Matin. Dic. 1947. Haiti.
25—Au Centre D'art. La Phalange. Port au Prince. Dic. 1947. Haiti.
26—Exposition Roberto Diago, Fraeiel, La Phalange, Port au Prince. Dic. 1947.
27—Noticiario. Nuevos Rumbos. Año III. Nos. 1 y 2.
28—Revista de Arte. Enrique F. Gual. Ultimas Noticias. Feb. 1948, México.
29—Con Brocha de aire. El Nacional de México. D. F. 1948.
30—Magia y Vitalismo en la pintura de Diago. Joaquín Texidor, "Nuevos Rumbos", Marzo 1948.
31—Actividades Culturales. Diario de la Marina. Oct. 9-48.
32—Lyceum Lawn Tennis Club. Programa. Nov. 1948.
33—Cuba al día. El Crisol. Nov. 19-48.
34—Diario de la Marina. Noviembre 27-1948.
35—Un Manifiesto y un comentario. Joaquín Texidor. Dic. 5-48.
36—Cuban Painters to exhibit at Watkins. Right Angel. January 1949.
37—Señales por unos Dibujos. Joaquín Texidor. Diario de la Marina. Agosto 7-49.
38—Diago en el Centre D'art de Haiti, Joaquín Texidor. Enero 4-1948.
39—Orígenes. Verano 1944. Guy Pérez Cisneros.
40—La pintura Cubana en Haiti. José Gómez Sicre. Carteles. Año 46.
41—Pintura Cubana en México. José A. Portuondo. Julio 1946.
42—Un Movimiento en Marcha. José Gómez Sicre. El Mundo. Julio 1945.
43—Adelante. Año II No. 8.
44—Elogio de Pintores Cubanos. William R. Mizelle. Agosto de 1946.
45—Algunas palabras sobre la pintura Cubana. Guy Pérez Cisneros. El Nacional de México, Julio 1946.
48—Latin American Drawings. Edgar Kaurman Jr. Knolder Galleries. April-May 1947. New York.
49—Art in Cuba. Eduardo Acevedo.
50—Cuban modern painting. Leslie Judd Portner. Union of American Republic. March 1947.
51—Diario de la Marina. Diciembre 7-1947.
52—Vida Cultural. Rafael Marquina. Información. Nov. 20-1948.
53—Diario de la Marina. Diciembre 22-1948.
54—Inventario. No. 2. Mayo 1948.
55—Pintores Estadounidenses en el Lyceum. Armando Maribona. Diario de la Marina. Enero 20-1949.
56—Washington Post. Jane Watson Crave. February 13-1949.
57—It's all pure Havana. Oden and Olivia Meekel. New York Herald Tribune. April 10-1949.
58—Lyceum Lawn Tennis Club. Programa. Julio 1949.
59—Cuatro temas en busca de Comentario. Emilio Ballagas. Diario de la Marina. Diciembre 9-1949.
60—Tarjetas cubanas de Navidad. Gladis Lauderman. El País. Diciembre 17-49.
61—Fårgrakt Fran Kuba. Konstkónika au Larserkastrom. 1949.Stokolmo.
62—Kubanerna i Liljevalchs. Martin Strömberg. 1949. Stokolmo.
63—Kubansk Konost. Svensk Dagbladet. Oktober 30-1949. Stokolmo.
64—Kubanska Malare. Yngve Berg. Dagnes Nyheter. Nov. 3-1949. Stokolmo.
65—Kubanskt och svenskt. Nils Palmgrem. Afotonbladet. Nov. 3-1949. Stokolmo.
66—Kubanskt och Parisikt. Tord Boecktröm. 25-4-1950. Stokolmo.
67—Pintura Cubana en el Woman's Club de La Habana. Gladis Lauderman. Feb.-50.
68—Pintura Cubana en el Woman's Club. Jorge Mañach. Bohemia. Feb.-5-1950.
69—Woman's Club present exhibition of cuban painting. The Havana Post. January 29-1950.
70—La exposición de Diago y Estopiñán. Gladis Lauderman. El País. Nov.-14-50.
71—Boletín de Música y Artes Visuales. No. 14. Abril 1951.
72—Babel. Mario Kuchilán. Ocvt. 18. Nov. 5-7, 1950.
73—Babel. Mario Kuchilán. Febrero 3-1951.

DATOS BIOGRAFICOS

1920—Nace en La Habana el 13 de Agosto.

1936—Ingresa en la Escuela Elemental de Artes Plásticas.

1937—Asiste a la escuela de experimentación de Estudio Libre.

1939—Primera salida de La Habana a Santiago de Cuba.

1941—Finaliza sus estudios en la Escuela Nacional de Bellas Artes San Alejandro. Segundo viaje por el interior de la Isla, Camagüey, Trinidad, Gibara, etc. Junto con el escultor Eugenio Rodríguez, alquila un garaje viejo en Campanario y San Lázaro, donde se dedican a reestudiar las formas.

1942—Se trasladan para otro local en Obrapía y San Ignacio, junto con los escultores Núñez Booth, Rodulfo Tardo y Rolando Gutiérrez, unidos por la misma causa de hallar una forma plástica eminentemente cubana. Todos forman parte de la Primera Galería Permanente en Cuba, la Galería del Prado.

1946—Es nombrado miembro del Claustro de Profesores de la Escuela de Artes Plásticas de Matanzas, cambiando su residencia para dicha ciudad.

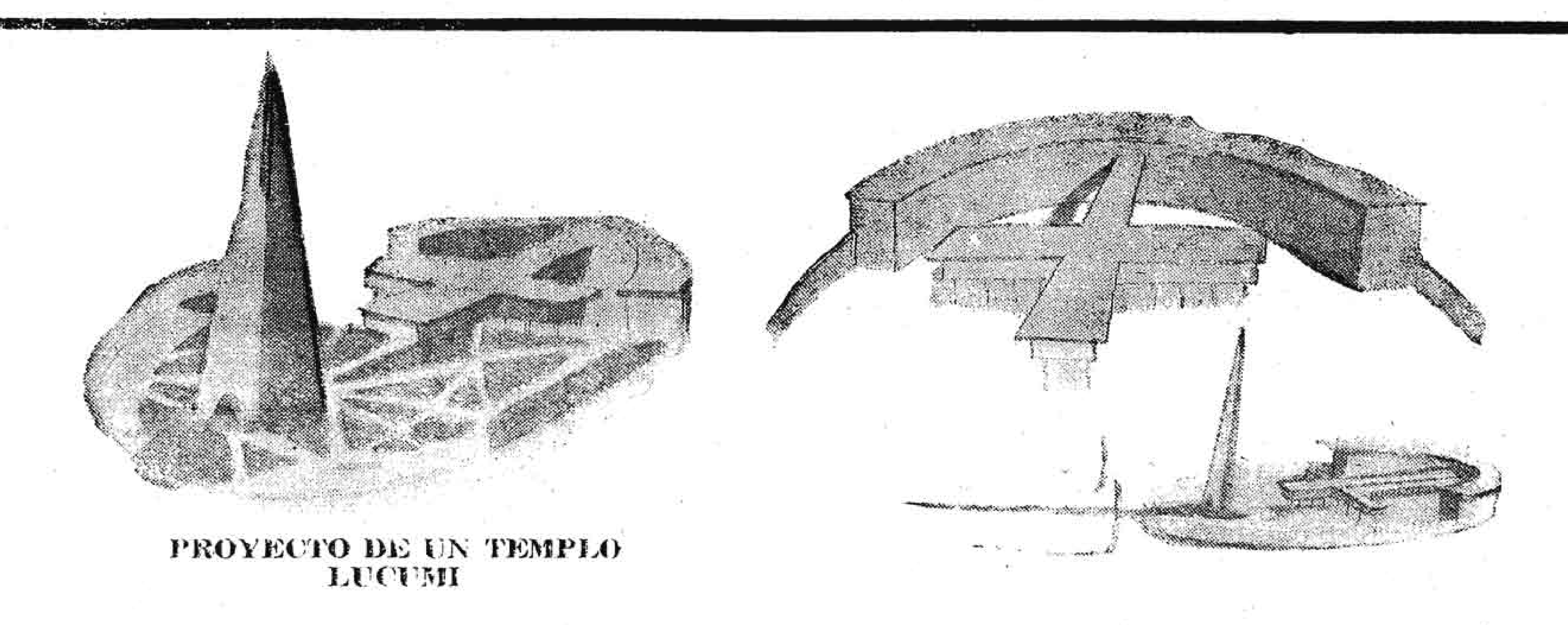
1947—Primer viaje fuera de Cuba: New York, Boston, Canadá, Washington. De regreso se le concede un permiso por un año para continuar su viaje de estudios, se traslada a Haiti.

1948—Permanece todo este año en México.

1951—Realiza el primer mural en Cuba de 60 metros cuadrados, en la tienda "California".

EXPOSICIONES EN QUE HA PARTICIPADO

1941 *Ayuntamiento de La Habana. Exposición. Arte Moderno y Clásico.*
1942 *Círculo de Bellas Artes. Salón Anual. Habana.*
1943 *Junio. Salón Internacional de acuarelas. IH.C.D. Habana.*
1943 *Patronato restaurador de la Iglesia de Santa Ma. del Rosario. Habana.*
1943 *Institución Hispano-Cubana de Cultura. Habana.*
1944 *La EXPOSICION PERSONAL. LYCEUM LAWN TENNIS CLUB. HABANA.*
1944 *Lo Inmóvil. L.L.T.C. Habana.*
Abril. Museo de Arte Moderno de New York.
1945 *Galerías Privadas Cubanas, Habana, (Lyceum Lawn Tennis Club).*
Gouaches. L.L.T.C. Habana.
Ministerio de Estado. Embajada de Cuba en la URSS.
Febrero, Grolier Club. New York.
Museo Provincial de La Plata. Buenos Aires.
Academia Nacional de Bellas Artes. Guatemala.
Pintores modernos cubanos. Puerto Prince, Haití.
1946 *Ministerio de Justicia e Instrucción Pública. Buenos Aires.*
Palacio Nacional de Bellas Artes, México.
Junio. Museum of Cranbrook Academy of Art. Bloomfield Hills.
Agosto. William Rockhill Nelson Gallery. Kansas City.
San Francisco Museum of Art.
Joslynn Memorial. Omaha. Nebraska.
Diciembre. Cleveland Museum of Art. Ohio.
Cuban Modern Painting in Washington. Pan American Union.
1947 *Sociedad de Estudios Superiores. Santiago de Cuba.*
"Menores de 20 Años".
Wadsworth Atheneum. Hartford. Conn.
Institute of Modern Art, Boston, Mass.
Albany Institute of History Art.
Knoelder and Co. New.
II EXPOSICION PERSONAL. CENTRE D'ART. HAITI.
Diciembre. Postales de Navidad. L.L.T.C. Habana.
1948 *Mayo 4 pintores. L.L.T.C. Habana.*
III EXPOSICION PERSONAL. LYCEUM Y LAWN TENNIS CLUB. HABANA. VARIACIONES SOBRE IMAGENES CONOCIDAS.
Academia de Bellas Artes de Honduras.
1949 *Galería Watkins de la Universidad Americana de Washington.*
Mayo. International water-color. Brooklyn Museum N. Y.
Agrupación de Pintores y Escultores Cubanos. Lyceum. Habana.
Escuela de Arquitectura. Universidad de La Habana.
Liceo de Matanzas.
Sociedad Unión. Matanzas.
1950 *IV Salón Nacional de Pintura Escultura y Grabado. Habana.*
IV EXPOSICION PERSONAL L.L.T.C. HABANA.
24 artistas ante la UNESCO. Lyceum. Habana.
Exposición venta de postales de navidad. Lyceum. Habana.
Salón de Invierno. Museo de la Escuela de Artes Plásticas de Matanzas.
1951 *Salón de Primavera. Museo de la Escuela de Artes Plásticas de Matanzas.*
Nuestro Tiempo, dibujos. Habana.
Musee Nationale D'art Moderne. Pris, Francia.
Exposición circulante por Alemania Occidental.
Visitors Bureu. Puerto Rico.
1951 *V-Salón Nacional de Pintura, Escultura y Grabado. Habana.*
1952 *Junio. Boston. Institute of Contemporany Art.*
Junio. Bienal de Venecia.
1955 *Exposición póstuma, Galería "Habana".*
1956 *Exposición póstuma, I.N.C.*
1960 *(*)Exposiciones colectivas en el Lyceum y en la Casa de las Américas.*



PROYECTO DE UN TEMPLO LUCUMI

OBRAS DE TEATRO Y BALLET EN QUE COLABORO COMO ESCENOGRAFO

1—*SABANIMAR. Comedia dramática en tres actos, de Francisco Alfonso, estrenada en el Teatro Principal de la Comedia, Abril de 1943.*
2—*LOS HOMBRES RUSOS. Episodio dramático en un acto de Konstantin Simonov, Teatro Principal de la Comedia, Julio de 1943.*
3—*AZUL BLANCO Y ROJO. Comedia dramática en un acto. Jesús de la Torre, Teatro Principal de la Comedia, Julio de 1943.*
4—*LA ORACION. Farsa de los viejos tiempos en un acto dividido en dos cuadros y en verso de Felipe Pichardo Moya, Principal de la Comedia, Julio de 1943.*
5—*YA NO ME DUELES LUNA. Comedia dramática en tres actos de "Paco" Alfonso, Teatro Principal de la Comedia, Agosto de 1946.*
6—*PRINCIPE IGOR. Teatro Auditorium, Abril de 1943.*
7—*COPELIA. Teatro Auditorium. Mayo de 1944.*

LIBROS ILUSTRADOS

1—*DE MI PROVINCIA. Poesías, Cintio Vitier, Ediciones Orígenes, 1945.*
2—*DIVERTIMENTOS. Prosa, Eliseo Diego, Ediciones Orígenes, 1946.*
3—*LA BORRACHERA NACIONAL. Teatro, Alvaro Custodio, 1940.*
4—*AL SUR DE MI GARGANTA. Poesías Carilda Oliver, Matanzas 1949.*
5—*Revista Orígenes, Primavera, 1946.*

a partir de cero

TEN PACIENCIA, MUCHACHA...

Por ROGELIO CAMUZZO

Mentira me parece verlo montado en la guagua, mezclándose con las gentes que sólo le interesan cuando se les cumple el alquiler de las pocilgas que explota. ¿Adónde habrá dejado al negrito que le sirve de guardaespaldas y a Peña, el procurador que le gestiona los desahucios?

¿Por qué lucirá su cara más larga aún que de costumbre? Acaso le habrán estorbado ejercer el derecho de pernada sobre alguna criadita de su casa. Porque presume de ser hijo de conde, aunque se rumora que en realidad es hijo de cura.

El señor obeso de las manos velludas dormita y eructa a ratos. Se le contrae el vientre bajo el grueso cinturón y eructa libremente, como si estuviera en el comedor de la trastienda. Lo encuentro muy parecido a Crisanto el bodeguero, el que cuando estuvo de viaje por "allá" se aprovechó de visitar otros países y pudo ver la torre "Infiel", donde "Napoleón ganó la batalla del Marne", si bien no pudo observar las marcas de las balas, según la respuesta que diera a la pregunta de su paisano Rosendo, el amolador de tijeras.

El hombre flaco que montó en la esquina de Tejas aún no ha podido conseguir asiento. Lleva una gran E bordada en el bolsillo de la camisa. Debe llamarse Elpidio y se adivina que fue pitcher amateur en su juventud. La nuez le bailotea cuando traga saliva. También habrá comido; pero no eructa. El arroz con picadillo de la fonda de chinos se diferencia del buen yantar por su recato.

El conductor es un tipo bilioso a quien todavía le dura algún resabio del disgusto que le diera su mujer la noche anterior. Y se desquita haciendo a los pasajeros apearse más allá de donde quieren, dando el vuelto de mal talante y maldiciendo en voz baja mientras "poncha" una transferencia.

En un asiento lateral está Lina. No me ha reconocido. Nunca más hubiera querido encontrarla; pero está ahí. Ya no es ni la sombra de lo que fue. Los pies le han crecido desmesuradamente. Las piernas, que siempre fueron el punto flaco de su anatomía, se le han escabullido para dejar lugar a unas varillas entrecruzadas por los hilos azules de las venas. La cara, su cara redonda y bonita de antes, parece una bolsa de papel barnizado y cuarteado. Entre sus dedos aprieta una carterita de hule llena de desconchados. ¿Qué llevará dentro? Algún dinerito, unas llaves y un sobre de veneno en polvo. Porque éste es su último viaje y el término del mismo está señalado por el suicidio. Siempre fue una suicida en potencia y sólo ha venido a saberlo hace un momento, antes de montar en la guagua.

La conocí en el tiempo en que, por la calle donde yo vivía, al atardecer, aparecía Joseíto el farolero con su larga pértiga al hombro e iba dando vida, uno a uno, a los viejos faroles bajo cuya pobre luz nos reuníamos en corro para que Don Juan el del alambique nos contara las incidencias de la tormenta de San Rafael o las leyendas tejidas en torno al naufragio del Valbanera.

Cada mañana, cuando Lina me esperaba para ir juntos a la escuelita de Abrahana, se percibía con más viveza el aroma que siempre se desprendía de su persona y de todas sus pertenencias. Fuimos inseparables hasta que empezó a afinársele el talle, y el curro que vendía periódicos montado a caballo quiso regalarle un montón de churros diciéndole cosas ininteligibles.

Un día me sorprendí al encontrarla en la cabina de un ascensor. Me lancé hacia ella y se dejó abrazar muda e inmóvil, sin comprender la pena que sentí al no ser correspondido en mi emoción.

La busqué en lo sucesivo. Se mostraba cordial: pero distante. Decantado por los años y la ausencia nacía en mí un nuevo sentimiento que tenía sus raíces en la infancia. Esquiva, cada vez que quise complicarla, me aturdía con teorizaciones. Estaba atiborrada de lecturas de un solo renglón. Empecé a preocuparme por su preocupación y a sentir un odio sordo por el falsario viejo de Viena que había endilgado a toda la Humanidad, sistemáticamente, sus aberraciones.

Aquel fraude vienés fue mi rival hasta que Lina permitió que yo la visitara en su apartamento y me hacía padecer largas esperas mientras ella hablaba por teléfono. Había "alguien". Pero, ¿quién sería?

Las gentes se afanan bajo el sol meridiano de la hora del almuerzo. Corren a sus casas en pos de las raciones de arroz blanco con huevos fritos. Hay quien piensa en el hígado a la italiana que le prometió su mujer y se le hace la boca agua. La chiquilla inapetente que trabaja en la agencia de turismo camina de prisa; pero se distrae de la tortura de la mesa puesta y la inutilidad de los aperitivos.

Cuando llego a casa de Lina está comiendo al lado de un hombrecito lívido y esquelético, cabezón y de ojos de lechuza, con un aire de suficiencia que provoca bofetadas. Ahí estaba el rival desconocido, el de las largas conversaciones telefónicas. Su sola presencia me sacó de las casillas; pero Lina suavizó mi furor hablándome tiernamente e invitándome a sentarme a almorzar con ellos. Luego me dijo que el hombrecito se llamaba Sinesio. Era un intelectual.

Otro día me encontré a Quiteria. Me pasó la mirada una y otra vez del cinturón a la punta de los zapatos. Hostil. Me inquieté un tanto por su voz de cantante de burlesque.

Alguna vez pienso que no es amor lo que siento por Lina, sino el deseo de librarla de un peligro que no alcanzo a discernir.

Bastaron unos segundos para morir en la cruz.

Los viejos paredones hacen de caja de resonancia a las campanadas de la Catedral, la noche va llenando de sombras la bóveda donde se empina la escalera. Encontré la puerta abierta, penetré en la pequeña sala y el rumor de mis pasos silenció el que partía de la alcoba. El coraje me dispuso a convertir el cuello de Sinesio en una piltrafa. No estaba él. Quien salió fue Quiteria, desafiante y a pecho descubierto, como cualquier albañil que se hubiera despojado de la camisa para repellar sin embarazo.

Salí de la clínica de locos y sentía que el sol me quemaba los ojos. Empecé a ver candelillas. El uniforme del guardia que estaba en la esquina soltaba unas chispitas verdes que en el aire se convertían en mariposas. Le pregunté qué hora era y me dijo que faltaban cinco minutos para las seis. A esa hora uno siente que todo sirve para nada. Andar, comer, dormir, reproducirse. Ver y tocar. Saber lo que uno quisiera ignorar e ignorar lo que quisiera saber. Todo sirve para nada, menos la risa de las mujeres cuando no son prostitutas vitalicias, o vírgenes en conserva para el mejor postor.

Ahora me levanto para cederle el asiento a la pardita clara que tiene en sus manos una botella envuelta en papel de periódicos. Me explica que es el santo de su marido y que le lleva un regalo. Ron Peralta.

El conductor tarda en hacer la señal de parada cuando Lina va a apearse. Entonces ella hace un gesto de inconformidad que le pone una mueca en el rostro. El chofer, que la observa de reojo, se vuelve y le dice sonriente:

—Ten paciencia, muchacha... ten paciencia.



PUNTO DE MIRA



En épocas de estructuras sociales simples bastaba al hombre su inteligencia y su sentido práctico para crear espontáneamente un ambiente armónico y entrando en ella.

Es nuestra opinión que existe en el público en general una reprochable falta de interés por la arquitectura: el público se interesa por la pintura y la música, por la escultura y la literatura y no por la arquitectura, dejando que su conocimiento sea patrimonio de una minoría.

Este desinterés no depende totalmente del público sino, sobre todo, de las fuentes mismas de información y difusión públicas: los diarios tienen crónicas sistemáticas de música, teatro, folklore, cine, pintura, pero la arquitectura casi siempre queda como "la gran olvidada" (1).

Se comentan habitualmente los últimos libros editados, las últimas películas estrenadas, las recientes exhibiciones de pintura, pero a nadie se le ocurre escribir sobre una nueva obra arquitectónica.

El ciudadano común, a pesar de que vive físicamente la arquitectura, caminando y penetrando en ella, no le concede el necesario interés ni se apasiona por los fenómenos arquitectónicos.

Acepta el ambiente físico que lo rodea como un hecho consumado, con la impresión de que él nada tiene que ver con su creación y su transformación. No sabe qué tarea suya sería: preocuparse, opinar, vigilar y custodiar el justo ordenamiento de todo el conjunto de casas, calles, plazas y jardines, que constituye el ambiente donde precisamente él tendrá que habitar, trabajar, reunirse y recrearse, y donde inevitablemente se condicionará su desarrollo físico, intelectual y moral.

Le parece bien que sus intereses y sus necesidades sean simplemente confiadas a un pequeño grupo de hombres cultos, y encargarlos de buscar, de descubrir, de planear y de forjar el ambiente donde él después tendrá que vivir. Y no sabe que este mismo grupo de hombres cultos (los arquitectos, los urbanistas, los planificadores) necesita de su parte una activa participación para no alejarse de la realidad y para que sus planteamientos sean acertados y las soluciones adecuadas.

La planificación necesita la participación de todos los ciudadanos porque "la participación estimula la responsabilidad individual, que es el primer factor que hace coherente a una comunidad, que desarrolla una visión de grupo y un orgullo de grupo por el ambiente creado en común" (2), cada uno con su espíritu y sus manos en la medida que le corresponde.

La arquitectura, además de ser una actividad al servicio de las comunidades humanas, íntimamente ligada a la evolución de la vida, tiene la alta responsabilidad de expresar el espíritu de una época. Para que las futuras realizaciones arquitectónicas y urbanísticas constituyan el consciente reflejo de nuestra sólida realidad social y de nuestra época, su creación no puede prescindir de la participación colectiva de vastos sectores del público ni de la profunda integración de los arquitectos, los urbanistas y los planificadores con su pueblo.

Y un pueblo consciente debe saber comunicar claramente sus anhelos y sus angustias, sus modos de vida, su forma de ser y existir, y su concepción del mundo, para que el especialista pueda interpretarlos y traducirlos en términos de espacios y volúmenes, en obras poéticas que, además de responder armoniosamente a las necesidades vitales del pueblo, sean la expresión cultural de su tiempo.

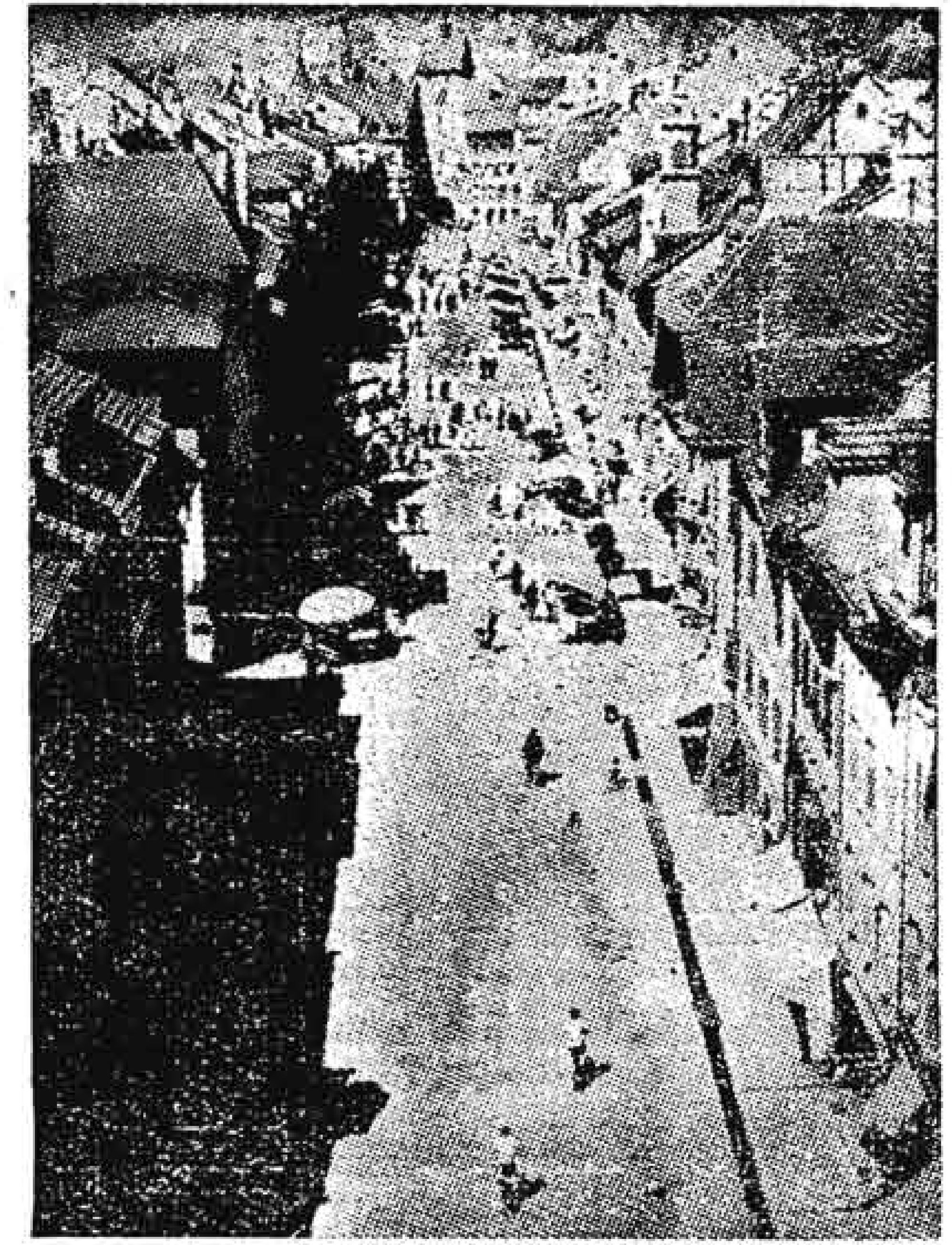
Para responder a la actual exigencia de un público informado, que pueda colaborar en la realización del ambiente adecuado para vivir, y vivir bien, nos proponemos a través de los artículos de información arquitectónica, que Lunes de Revolución va a publicar, poner al público en contacto vivo con la arquitectura. Lo informaremos sobre el origen y el desarrollo de las modernas tendencias mundiales de la arquitectura, ilustraremos las últimas realizaciones en distintos países tomando en cuenta las condiciones sociales, políticas y económicas en que se produjeron, tratando de despertar su interés e inquietud, para llevarlo paulatinamente a convertir su presente posición de mera aceptación en participación activa en los problemas fundamentales que enfrenta la arquitectura.

WANDA GARATTI

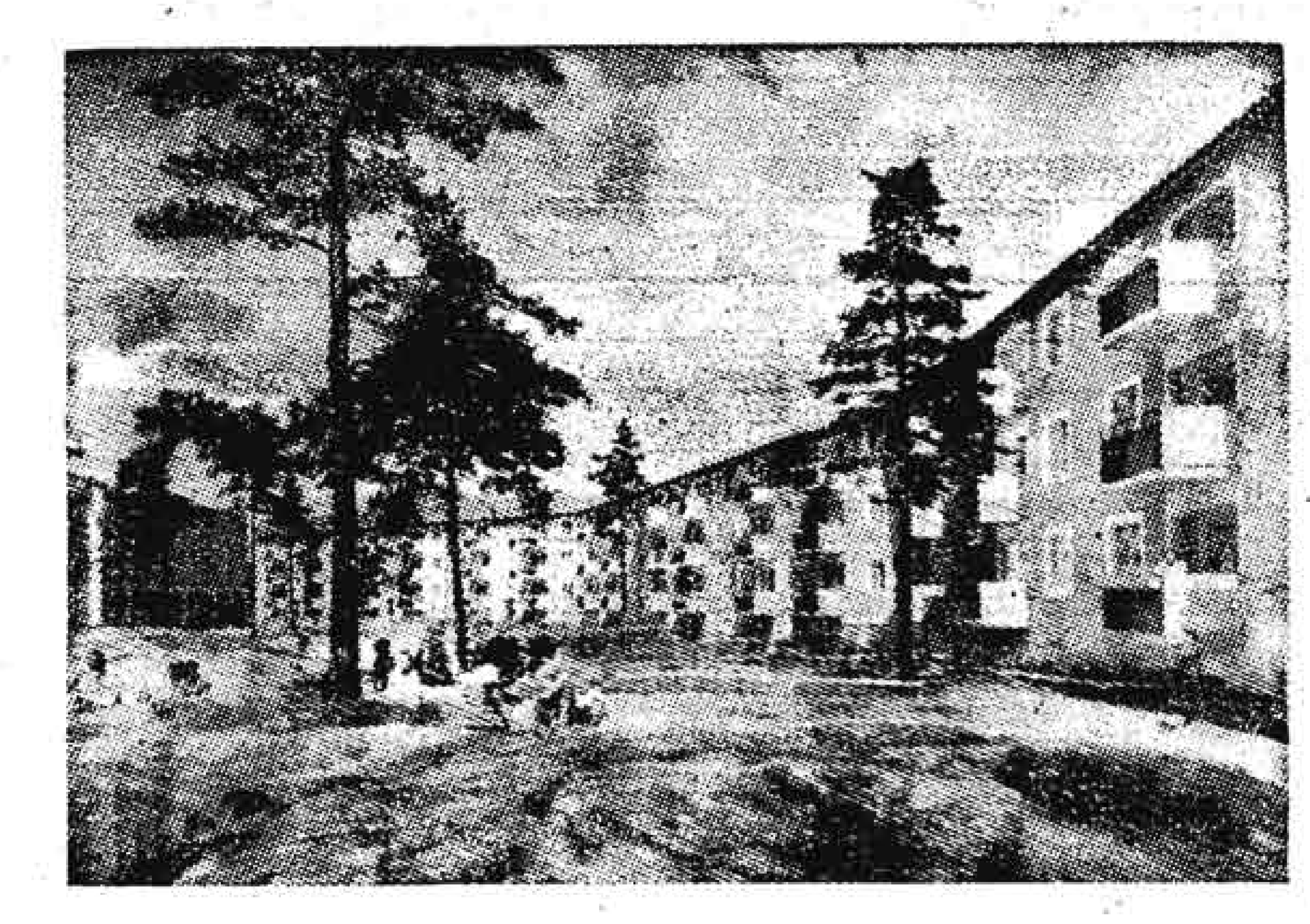
(1). Bruno Zevi. "Saper vedere l' architettura". 1951

(2). Walter Gropius. "The Scope of total architecture". 1955

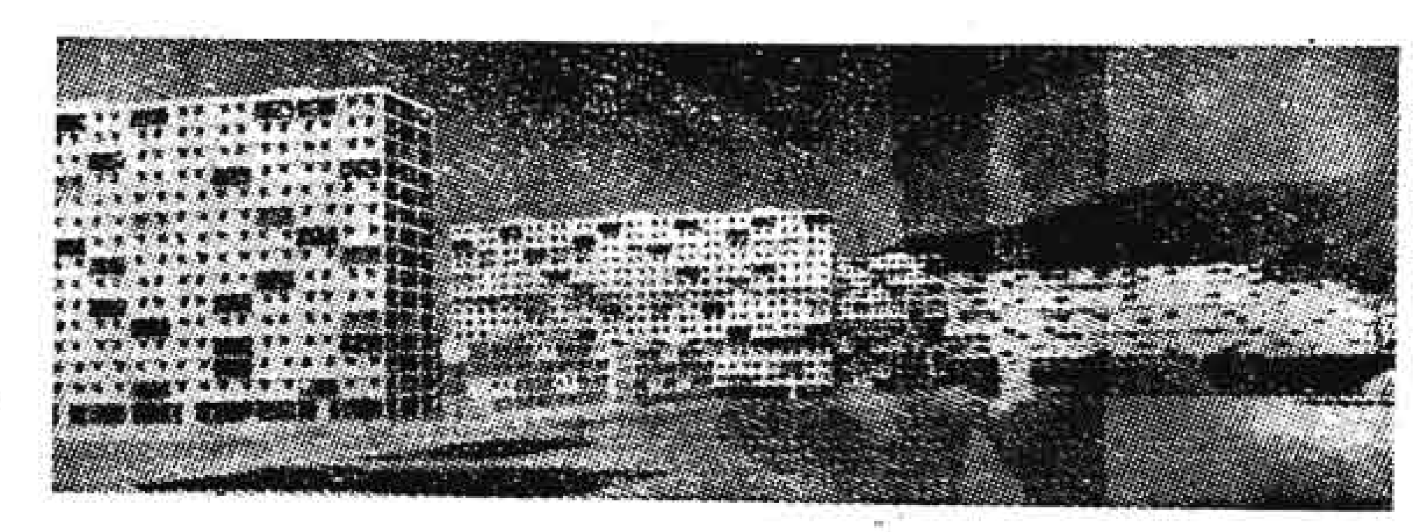
arquitectura



El hombre vive físicamente la arquitectura caminando y penetrando en ella



Ejemplo de ámbiente positivo logrado mediante la inteligem colaboración de técnicos preocupados y pueblo consciente.



Ejemplo de ambiente negativo impuesto por un grupo de especialistas alejados de los problemas reales, sin la preocupación de integrarse con su pueblo para conocer sus necesidades

Cine

AÑO DIECISEIS DESPUES DE HIROSHIMA

El amor y la muerte es el tema de *Hiroshima, mi amor*. Lo primero que vemos en la pantalla es un brazo y un pedazo de espalda desnuda. La textura de la piel es granulosa: no sabemos si los cuerpos están sudados por la intensidad del amor o si son víctimas mutiladas de la explosión del hongo atómico. La cámara se regodea por unos minutos en las formas extrañas que toman los cuerpos abrazados en la penumbra de una habitación. En la cama están hablando una mujer francesa y un hombre japonés.

El (Eijo Okada) está casado y es feliz con su mujer.

Ella (Emmanuelle Riva) está casada y es feliz con su esposo.

Y sin embargo ambos se atraen y se desean y se buscan.

La contradicción es un contrapunto que atraviesa toda la película: fluctúa constantemente de la vida a la muerte, de la realidad al recuerdo, de una afirmación a una negación. En el medio del acto sexual una pareja habla de los desastres de Hiroshima. Un acto de creación se convierte así en un comentario sobre la muerte. La protagonista viene a Hiroshima, una ciudad de muerte, para actuar en una película sobre la paz. Estamos en el año 1959. Ella trata de comprender el efecto físico y moral de la bomba atómica: "Cuatro veces he ido al museo de Hiroshima. He visto pieles humanas, flotantes, sobrevivientes, frescas aún en la frescura de su sufrimiento. Piedras, piedras quemadas, piedras estalladas, cabelleras anónimas que las mujeres de Hiroshima encontraron caídas, enteramente caídas, al despertarse por la mañana".

"No has visto nada en Hiroshima", le responde él. "Nada. Lo has inventado todo".

Ella nació en Nevers y él en Hiroshima.

El estaba en las trincheras cuando cayó la bomba atómica. En Hiroshima murieron todos sus familiares.

Ella estaba en París el 6 de agosto de 1945. Era un alegre día de verano en París mientras en Hiroshima morían 200,000 personas calcinadas por la bomba atómica. Ella se alegró de la noticia porque significaba el fin de la guerra.

Ella tiene un sentido ambiguo y morboso de la pasión: "¿Cómo podía pensar que esta ciudad estaría hecha a la medida del amor? ¿Cómo podía pensar que tu cuerpo estaría hecho a la medida del amor? Me gustas. ¡Qué acontecimiento: me gustas! ¡Qué lentitud, de pronto! ¡Qué dulzura! No puedes saber. Me matas. Me haces bien. Tengo tiempo. Te lo ruego. Devórame. Defórmame hasta la fealdad".

Esta contradicción no tiene nada de extraña. El otro día escuchamos en la victrola de un café el bolero *Egoísmo* que dice en una estrofa: "Cariño que por grande me disloca". Y más adelante: "Yo quiero que tu amor sea como el mío, que los celos te confundan, para sentirme feliz".

El amor trágico y ambiguo es popular en todo el mundo occidental. El amor occidental surge en la Edad Media con la idealización de la mujer. Los caballeros iban a las batallas con el pañuelo de la amada escondido debajo de la malla. Los obstáculos invencibles forman parte inseparable de todas las leyendas e historias de amor. Las familias de Romeo y Julieta están en sorda oposición y los amantes tienen que oponerse a ellas para triunfar o morir. En nuestra civilización, los obstáculos individuales o sociales son factores básicos en todo estado pasional entre un hombre y una mujer.

Hiroshima es un estudio del amor en el siglo XX. Es un estudio de la degeneración de un mito en una sociedad enferma. Europa está enferma y el amor está enfermo. (En *Lolita*, la novela de Nabokov, por ejemplo, el amor imposible existe entre una niña y un hombre de mediana edad).

Hasta empieza al revés *Hiroshima*. Empieza en la cama y termina con los amantes hablando y deambulando por las calles. Es lo contrario de la película convencional donde los amantes se ven, andan juntos y acaban casándose o acostándose. Uno siempre se queda con la duda, ¿serán felices? Porque lo importante viene después, cuando se conocen el cuerpo y el carácter. *Hiroshima* comienza en el momento más difícil del amor.

Los enamorados viven en un mundo que sólo les pertenece a ellos. Hasta miran a los demás con un cierto desprecio. El amor es un estado de ánimo en *Hiroshima*, un clima sicológico. La pasión es una atmósfera que envuelve a las personas y las aisla del resto del mundo. Esto jamás lo había logrado tan totalmente el cine. Uno entra en la película como en un túnel del amor, no el de los parques de diversiones, sino en un verdadero túnel del amor.

El conflicto lo provoca la sociedad que quiere separar a los amantes. Las circunstancias. Ella ya no es una adolescente y los recuerdos de su primer amante se interponen entre ellos. Ella en realidad ve en el japonés una reencarnación del soldado alemán que amó en Nevers. El arquitecto japonés le ha hecho revivir su primer amor. Hay una frase de la protagonista que revela su concepto del amor: "Catorce años sin un amor imposible".

Emmanuelle Riva es el personaje central de la película. El arquitecto japonés es sólo una excusa para que ella hurgue en sus recuerdos y trate de entender su vida. Es natural. El director Alain Resnais es francés y no hubiese podido analizar a fondo la personalidad de un japonés.

El oriental es un hombre desarraigado, influído por la cultura occidental. "Aprendí francés para estudiar la Revolución Francesa", le dice a la mujer que acaba de poseer, sentado al borde de la cama, con una sonrisa en los labios. De japonesa la película no tiene nada. El ojo es francés. La mente es francesa.

Ante todo, porque es una película intelectual y sensual al mismo tiempo. El francés por tradición cultural tiene un agudo sentido de las abstracciones sin por

ello olvidar los detalles de la experiencia. Desde *La princesa de Clèves, Las amistades peligrosas,* pasando por Benjamín Constant y Stendhal hasta Marcel Proust, los franceses tienen una tradición de análisis y experiencia sobre el amor que otros pueblos desconocen. El español ha vivido el amor probablemente con mucha mayor profundidad que el francés, pero no lo ha entendido como el francés.

El tiempo desaparece en *Hiroshima.* El tiempo deja de ser cronológico para ser sicológico. El presente y el pasado se mezclan constantemente en la pantalla. Este es uno de los aspectos más revolucionarios de la película. La película está cortada y fotografiada con este sentido de la ubicuidad. Resnais ha comparado su creación con *El desayuno sobre la yerba* del pintor Eduardo Manet, donde varios elementos disímiles coexisten en la misma superficie.

La interrupción del tiempo para relatar sucesos pasados siempre choca. En *Hiroshima,* sin embargo, la cámara retrospectiva es el único método posible para expresar la complejidad del presente. Sin retrocesos largos al pasado no se entiende la actitud de la protagonista. No se entiende por que, aunque lo ama, quiere abandonar a su nuevo amante.

En el primer retroceso se asocia claramente la mano del japonés con la del alemán muerto. Ella le mira la mano mientras duerme y piensa en el alemán. Luego le explica su vida al japonés. La actriz atraviesa un bosque montada en su bicicleta. Corre a encontrarse con su amante alemán. Se encuentran en lugares apartados, en ruinas, en casas abandonadas donde nadie los verá.

El amante alemán muere al finalizar la II Guerra Mundial. Muere --un francotirador le dispara desde un balcón-- en el lugar mismo donde se habían citado por última vez. Planeaban huir juntos a Baviera. Liberada Francia, a ella le cortan el cabello por haber colaborado con los alemanes. La familia, avergonzada, la encierra en un sótano hasta que le crezca el pelo. Allí araña las paredes hasta que las manos le sangran: "Me gusta la sangre desde que probé la tuya".

Todo esto se lo cuenta ella pensando que abandonará Hiroshima al día siguiente. Tiene que abandónar a su nuevo amante porque los amores profundos deben ser imposibles. Están sentados bebiendo en un bar. Allí se produce la síntesis de los dos amantes de Emmanuella Riva. Ella comienza a hablarle como si él fuera el soldado muerto: "Que joven fui un día, muerta de amor por ti. Te llamo: tu nombre alemán. Mi amor muerto es una deshonra para Francia".

El la abofetea para que salga del trance o porque no quiere que ella lo confunda con otro hombre. Desesperado, le pregunta: "Tu marido, ¿conoce él esta historia?" Cuando ella le dice que no, él se alegra: "Entonces, sólo yo la sé".

Caminan por la ciudad. Se meten en una estación de autobuses. Se oye la voz de un locutor anunciando la salida de los autobuses. La cámara entonces retrocede a Nevers y la voz continúa hablando en japonés mientras recorremos la apacible campiña francesa. Son dos mundos separados por la historia y las experiencias.

Ella reconoce que acabará olvidándolo. "Te olvidaré. Ya empiezo a olvidarte. Mira como te olvido". No quiere olvidarse de su amante muerto, no quiere olvidarse de Hiroshima: "Deseo tener una memoria inconsolable".

Pero olvida. Y todo continúa como declaró al principio: "Las mujeres darán a luz niños monstruosos, pero la vida continuará. Los hombres corren el riesgo de quedar estériles, pero todo continúa".

Lo último que se dice: "Tú eres Nevers". "Tú eres Hiroshima".

(Aquí tenemos que hablar también de la reacción del público. El crítico debe estar atento tanto a la película como a la reacción del espectador. Hay que reconocer que *Hiroshima, mi amor* aburre o confunde a la mayoría de las personas. Educadas dentro del cine convencional norteamericano, donde todo está explicado para garantizar la comprensión de niños de 12 años, esta película francesa rechaza al espectador medio. Los retrocesos de la trama al pasado, la acción basada en la atmósfera de una escena más que en el movimiento de la trama, los diálogos intelectuales cargados de sutilezas e implicaciones simbólicas —todo esto es natural que deje a la mayoría de los espectadores en la luna.

Esto hay que reconocerlo. Durante la proyección la gente se levantaba y se iba. A nuestro lado un hombre le dijo a su mujer: "Vámonos, chica, esto es un paquete. Nos embarcaron. Anda, vámonos". Muchas personas se fueron antes de que apareciera FIN en la pantalla. En la escena final el amante sigue a la amada mientras ella camina sola por las calles; cada vez que éste entraba en el cuadro, alguien comentaba en alta voz: "Ahí viene la sombra".

El público no tiene la culpa de esto. La culpa la tiene el atraso cultural en que ha vivido nuestro pueblo durante 57 años de república dependiente. Aquí nadie leía, aquí nadie podía pensar, porque leer o pensar está prohibido en todas las colonias. En Francia, por ejemplo, cualquier adolescente de trece o catorce años ya se ha leído varias novelas de Víctor Hugo o Balzac. Yo creo que en los dos años de Revolución se ha leído más en Cuba que durante el autenticismo y la dictadura reunidos).

Antes de encargarle el guión a Marguerite Duras, Resnais se lo pidió a Francois Sagan. Esta no pudo aceptar. Nos alegramos. La Sagan jamás hubiese podido lograr la intensidad del guión de *Hiroshima.* El guión, en realidad, es una colaboración entre Resnais y Duras. El director le pidió a la novelista que escribiera todo lo que supiera de los protagonistas, que él escogería después los elementos cinematográficos. Duras escribió una biografía exhaustiva de los personajes y de todo ese material salió el guión definitivo.

Hiroshima destruye el concepto de que la literatura y el cine son incompatibles: Hiroshima es literatura y es cine. Incorpora la literatura al cine. Los diálogos son un comentario literario a las imágenes. Se complementan sin entrar en conflicto.

Lo único que nos pareció un poco disonante en *Hiroshima* es la secuencia del museo de Hiroshima. La visita al museo nos pareció muy convencional y fuera del estilo fotográfico del resto de la película. No tiene la misma atmósfera concentrada. Cuando se ven las escaleras del museo en diferentes planos uno se pregunta: "¿Y eso para qué? ¿Por qué no hay personas subiendo las escaleras si adentro el museo está lleno?" La fotografía de la exposición no tiene ningún ángulo íntimo que saque la fotografía del ámbito del documental corriente y moliente. Esta escena comienza a mejorar a partir de la toma de la Plaza de la Paz, donde ella dice: "Diez mil grados sobre la Plaza de la Paz. La temperatura del sol sobre la Plaza de la Paz".

Un detalle que nos hizo sonreír: en los letreros en español hay un momento en que él la llama "golfilla de Nevers". El traductor seguro que era un español. Es un detalle tonto pero en Cuba "golfilla" suena ridículo.

Alain Resnais es el director más completo de la Nueva Ola. Hasta podríamos decir que trasciende a la Nueva Ola. Es mayor que la mayoría de los otros directores, tiene 39 años. Además, siempre ha demostrado un interés profundo por las llagas de nuestro siglo. Los temas de sus cortometrajes anteriores: un campo de concentración alemán, la destrucción de la cultura africana por el europeo y el Guernica de Picasso. *Hiroshima* es su primer largometraje. En él se aparta del comercialismo fácil de la Nueva Ola. Aquí hay una preocupación seria por explicar la situación del hombre contemporáneo. Tan profunda es su intención que en algunos momentos de *Hiroshima* podríamos acusarlo de tomarse demasiado en serio.

Aparte de estas críticas banales todo lo demás nos parece perfecto. La actuación de Emmanuelle Riva es tan extraordinaria que no podemos imaginarnos a ninguna otra actriz substituyéndola en el papel. Todo encaja en su lugar. La película tiene unidad. Es un conjunto donde todo ocupa su lugar preciso.

Hiroshima, mi amor nos coloca sin contemplaciones en el centro de la crisis del hombre europeo y de su cultura. No presenta ninguna salida fácil al problema de la guerra y la comunicación entre los hombres. Es una película pesimista dominada por el peso de una historia llena de atrocidades y desprovista de soluciones fáciles. Nosotros en Cuba tenemos la historia por delante, los franceses sienten ya la historia como un peso muerto. Se encuentran en un callejón sin salida.

El amor está amenazado por la crueldad de una sociedad enferma y la humanidad está amenazada por la destrucción nuclear. Esto lo expone Resnais con honestidad. Si fuera optimista, mentiría acerca de la situación sicológica del hombre francés.

Hiroshima tiene algo de laboratorio científico. Resnais trabaja con la honestidad intelectual de un hombre de ciencia. La película analiza algunos aspectos del hombre contemporáneo. El resultado no puede ser otra cosa que parcial. Las conclusiones generales sólo se obtienen después de numerosos ensayos desde diferentes puntos de mira. Si la prueba se llevara a cabo en Cuba, si Cuba fuera nuestro horizonte, el resultado sería más positivo. En Francia, la disección tiene por fuerza que ser pesimista.

Creemos que Resnais considera que la obligación del artista es expresar y analizar la realidad que lo envuelve. Los políticos y los filósofos probablemente pueden proponer medidas concretas para trascender y superar los conflictos humanos. Pero el artista cumple su obligación cuando revela una realidad sin hacer propaganda o dar soluciones fáciles. Resnais parece hablarnos por boca de la protagonista cuando ésta afirma: "Yo tengo una idea, yo creo que uno aprende fijándose bien en las cosas".

Por eso uno sale del cine convencido del absurdo de todo lo que separa a los hombres. Convencido de que una guerra nuclear sería la locura de nuestra civilización.

EDMUNDO DESNOES



Goya: El amor y la muerte.



Monet: El desayuno sobre la ye rba.

UNA IDEA: HIROSHIMA CHEJOV Y EL TIEMPO

Tal vez impulsado por mis obligadas relaciones con el teatro, cuando me preguntaron por "Hiroshima, mi amor" dije de una forma un tanto ligera: **"Hiroshima, mi amor" me recuerda a Chéjov.** La opinión resultó por un instante gratuita y de un deliberado propósito de ver a Chéjov por todas partes; pero a medida que yo mismo fui penetrando en ella, comprendí que no era gratuita en modo alguno y que conduce a señalar algunas verdades sobre "Hiroshima mi amor".

En primer lugar, hay una relación primaria entre Chéjov e "Hiroshima, mi amor", en el sentido que ni aún hoy nos podemos colocar ante el teatro de Chéjov de modo tradicional, porque él sigue siendo un autor joven y novedoso después de cien años de su nacimiento y porque en todo momento su teatro se convierte en una ruptura con moldes. Y no son muchas las obras de creación que se permiten el lujo de esa relación, porque no son muchas las obras que se atreven a la ruptura. Pero esto sería bien poco, son ser bastante, para decir **"Hiroshima, mi amor" me recuerda a Chéjov.**

En ambos casos, el espectador tuvo y tiene que colocarse ante la obra artística con un nuevo punto de vista, con plena conciencia de comprender que se encuentra ante espectáculos diferentes que no tienen nada que ver con los que vio el día antes. Esto es esencial. En el caso particular de la película, exige una posición absolutamente alerta que se proyecte contra toda la formación fílmica inconsciente que ha ido desarrollando el cine.

Hay que agregar que el teatro, el cine, la manifestación dramática del hombre en todos sus medios, ha mostrado siempre y lo sigue mostrando todavía, una preferencia constante hacia lo que podríamos llamar la progresión lineal de los asuntos. Quiere esto decir que las acciones dramáticas se han movido comúnmente en la línea ascendente de la tragedia, el drama o la comedia, hasta alcanzar una lógica conclusión o desenlace en un punto dado del desarrollo. Proceder de otro modo no ha sido usual ni en el cine ni en el teatro cotidiano, aunque ello no excluye la presencia de grandes películas ni de grandes obras de teatro.

Otro punto común y corriente son las grandes escenas. Los dramaturgos en especial se han visto movidos siempre hacia las grandes escenas, como denominador común y obligados para hacer gala de sus dotes, su habilidad y su talento. Las grandes escenas han sido la prueba palpable de sus condiciones y no hacerlas ha venido a ser como una demostración tácita de ineptitud. El cine, en términos generales, siempre nos va deparando alguna gran escena que viene a ser el punto convergente de un desarrollo argumental, como en el caso de las tradicionales persecuciones policíacas por algún tejado caliente de alguna película vulgar de pistoleros.

Estos dos puntos —proyección lineal y grandes escenas— no existieron en el teatro de Chéjov, ya que en su teatro la progresión dramática apenas se hacía palpable, víctima de una desintegración argumental absoluta en la que apenas se descubría el desarrollo. En cuanto a las grandes escenas, Chéjov tenía casi el deliberado propósito de no hacerlas y todo su teatro está lleno de grandes escenas que el autor intencionalmente cortó con una afilada tijera.

Estos dos puntos —proyección lineal y grandes escenas— no existen formalmente en "Hiroshima, mi amor". La acción no progresa jamás en el sentido usual a que el cine nos tiene acostumbrados, de una manera recta y ascendente en su interés. Poco más, y la película termina casi en el punto donde había comenzado. Pero al modo de los personajes de Chéjov, toda una evolución dramática se ha experimentado. Una gráfica del cine cotidiano sería una línea recta que asciende hacia un punto. Una gráfica de "Hiroshima, mi amor" —y de una pieza cualquiera de Chéjov— sería una línea quebrada que no asciende jamás. Particularmente, dentro de cada escena o secuencia, la construcción de las mismas imposibilita el desarrollo de la emoción, porque el corte en tiempo y espacio se opone constantemente a ello. Tal vez en la primera escena, el largo recorrido de la cámara bajo los arcos de una calle de Hiroshima esté conectado con una culminación erótica, pero la relación es tan sutil y dudosa que no es en resumen un clímax dentro de la secuencia. Lo mismo podríamos decir de la rápida escena de la bofetada, que al estar marcadamente cortada ha imposibilitado un énfasis demasiado deliberado; lo que nos lleva a afirmar definitivamente que Alain Resnais supo eludir las grandes escenas como las eludía Chéjov.

Los espectadores —y me incluyo—, mal acostumbrados al mal cine —y no es nuestra culpa—, nos sentimos sorprendidos y muchos se sentirán insatisfechos porque las escenas de amor no fueron las esperadas y porque todo el desarrollo de "Hiroshima, mi amor" es completamente diferente a los usos comunes.

Los recursos de Chéjov en el marco teatral para estructurar todo un teatro diferente, fueron bien simples: personajes intrascendentes que dicen cosas intrascendentes en medio de situaciones dramáticas trascendentes. Alain Resnais trabaja con el cine y tiene a su alcance el uso de más variados elementos: (a) la imagen, (b) la palabra y (c) la música.

Estos tres elementos los desintegra la película de un modo admirable, interrumpiendo toda la progresión argumental y todo el desarrollo individual de las escenas. La imagen se mueve constantemente del presente al pasado y a la inversa, al propio tiempo que lleva a la más constante variación espacial. No hay ajuste en el sentido lógico, pero hay un absoluto ajuste funcional, que es algo mucho más importante. La palabra, la más bella palabra que hemos escuchado en el cine, no se siente comprometida y se dispone al aprovechamiento de su libertad. Por lo tanto, frases y oraciones se mueven del pasado al presente y en sus referencias a las personas en ellas interesadas. Produce el desarreglo verbal más ajustado que hemos visto. Prácticamente, la aparente confusión que se origina cuando la protagonista, al volver al pasado, habla de su amante japonés como si fuera su amante alemán, o a la inversa, sirve para esclarecer de un modo total el estado anímico de la misma. Su funcionalidad dramática compensa su irregularidad verbal. Con estos elementos —imagen visual o imagen verbal— la película va rompiendo el ritmo estructural como un todo y el particular dentro de cada escena. Frente a esa situación, ¿qué podría hacer la música? Librarse también y romper su progresión temática. Por eso, no nos extrañamos al escuchar acordes orientales en un paisaje francés. Proceder de otro modo, hubiera sido una traición estilística que "Hiroshima, mi amor" no podía permitirse.

Si de ejemplos concretos se trata, pasemos a señalar la secuencia inicial, que tiene también un desajuste temático que se mueve acorde con su desajuste formal. Toda la secuencia inicial habla del amor y de la guerra; o mejor dicho, del amor y de la paz. "Hiroshima, mi amor" tiene una de las más largas escenas de amor que hemos visto, que es paradójicamente la negación de todas las escenas de amor que se han filmado. Pero no conforme con esto, toda la secuencia se convierte en el más cruel y desnudo alegato pacifista que hemos visto, y que paradójicamente también, va contra todos los tradicionales y convencionales y rutinarios y falsos alegatos pacifistas que se han filmado. No nos extrañemos que el convencionalismo les rechace.

Pero creo que no menos importante en valores temáticos y formales es toda la secuencia en que la protagonista vuelve al pasado y nos cuenta su historia. Esta secuencia también se convierte en la negación de todas las vueltas al pasado que hemos visto en el cine. Casi siempre estas narraciones se resuelven mediante una larga disolvencia o cualquier otro efecto mecánico que sirve de base para que progrese en sentido lineal, sin ninguna otra alteración, una historia que se dirigirá hacia un punto y disolverá nuevamente hacia el presente. En "Hiroshima, mi amor", pasado y presente son polos indefinidos en el tiempo que se van cruzando libremente, sin ninguna sujeción, por lo que el pasado se hace mucho más activo y de mayor efectividad.

Todos los aspectos señalados traen una consecuencia final: el distanciamiento emocional. El espectador no puede dejarse llevar por la emoción, porque la emoción resulta, técnicamente, alterada. El espectador se siente fuera de los personajes, porque el método empleado por Resnais no le permite otra salida. Ello conduce a su vez a la posición intelectiva, lo que hace justamente de "Hiroshima, mi amor" una película netamente intelectual, en el más humano y digno sentido de la palabra. El hombre es considerado como un ser pensante: éste es el mérito último de la técnica utilizada.

Resnais, además de ofrecernos un fundamental poema sobre la paz y sobre el amor, nos ha ofrecido además la más inquietante película sobre uno de los aspectos más inquietantes de la vida del hombre: el tiempo.

De ese modo, una lejana frase **"Hiroshima, mi amor" me recuerda a Chéjov,** me ha llevado hacia el mundo de Hiroshima, tan cercano en el tiempo, o tan lejos.

MATIAS MONTES HUIDOBRO



Resnais: El amor y la bomba atómica.

danza



LA REBAMBARAMBA: DANZA Y COLOR

Al abrirse la escena un escudo de armas. Cuando la cortina de seda que le sirve de fondo se descorre, la plaza de una iglesia. El cuadro ante nuestra vista resulta demasiado pulcro, la ciudad parece vestida de limpio el Día de Reyes. Pensamos que el espacio danzable ha sido demasiado limitado, que el escenógrafo se ha excedido en su realismo pictórico. Puede haber un tanto de esto, pero la acción que va a suceder luego demostrará que cercar era necesario para crear la ilusión de una muchedumbre en un espacio convenientemente limitado.

Valery consideraba a la danza como "la única manera de hacer mover al color", lo que sitúa al coreógrafo como un posible pintor que ha roto el quietismo de su plástica. Pero éste no puede estar solo: sus manchas móviles necesitan un marco, que puede pasarse por alto en una danza abstracta donde el gesto puro va a acaparar el máximo del mensaje, marco que en "La Rebambaramba" constituye un aporte necesario para completar toda su proyección.

"La Rebambaramba" es una danza de acción, cuyo argumento, reducido a un mínimo, hilvanará a todos los personajes, para recrear una de las pinturas costumbristas mejor trazadas en movimiento desde que Mialhe o Landaluze atraparan con sus creyones aquel torbellino popular que era la Fiesta de Reyes.

Ante el espectáculo nos impresionan tanto la euritmia, que en complicados arabescos de gesticulaciones en masa le llenan, tanto las manchas abigarradas de la multitud, que parece improvisar el desorden de un kaleidoscopio que siempre termina en un dibujo de absoluta geometría, como la satisfacción de que alguien, a quien la Revolución ha prestado todo su apoyo, consigue fraguar aquel gran impulso que otras generaciones, nacidas en un mundo más oscuro e indiferente a las expresiones artísticas autóctonas no alcanzaban a definir en su totalidad.

Desde que comenzó a gestarse "La Rebambaramba" en la imaginación literaria de Alejo Carpentier y en los primeros apuntes de la orquesta de Amadeo Roldán, se inició una célula que necesitaría un largo proceso de incubación, que tomaría una treintena de años para adquirir sus rasgos definitivos en el mundo coreográfico de Ramiro Guerra y en la escenografía de Julio Matilla. Pasaron una treintena de años para que un espectáculo como "La Rebambaramba", fiel reflejo de nuestra idiosincrasia y magnífico ejemplo de gran gusto, pudiera exportarse. Tantos años en que nuestra sensibilidad, ya bien madura, estuvo adormecida, casi a palos, diría, por interpretaciones de la Novena de Beethoven cantada por elementos de una aristocracia que no querían reconocer su raíz mulata y decían en alemán lo que debió vocearse en cubano.

"La Rebambaramba" es danza con argumento, música y vestuario mestizos, que llevará en las chancletas de sus lavanderas, en las zalamerías de su Mersé, en sus vendedores y diablitos, el mismo mensaje, el eterno mensaje, jovial y hondo por lo popular, que repartiera, por todo el mundo, la feria rusa de "Petruchka", de Stravinsky.

NATALIO GALAN

FOTOS MAYITO



Libros

DIALOGOS DE UN OPTIMISTA

Por allá por los años de 1951 a 1952, el profesor Gustavo Pittaluga se entretuvo en tejer una serie de consideraciones sobre el destino de Cuba que resultan ahora, al leerlos en esta tercera edición de la editorial "Islas", (1) sumamente gracioso, por no decir otra cosa. Era la época "dorada" del gobierno de Carlos Prío Socarrás en que abundaban las buenas zafras, los robos a mano armada, la malversación y la politiquería organizada como gran negocio de lucro. El mismo Pittaluga nos dice de estos políticos de turno que pertenecían a la generación del 30 las cosas más ingenuas: "La generación del 30, en Cuba, es la que representa, con una más recia herencia de sentimientos, esa situación intermedia, aparentemente muy izquierdista, muy radical, muy arrebatada; en realidad muy aferrada al "poder por el poder", audaz en sus métodos y esquilmada en su contenido ideológico y programático; y que no obstante ha intentado iniciar una política de "nuevos rumbos". Siempre servirá de acicate para los grupos conservadores; y al propio tiempo si logra eficacia, dará tiempo a un "partido socialista liberal", para organizarse e intervenir en la vida pública, dentro de diez o veinte años, cuando se haya liquidado el conflicto entre la democracia capitalista y el comunismo soviético". Este párrafo es típico de la confusión mental y la falta de agudeza crítica que despliega el Dr. Pittaluga en su obra. Es asombrosa su ingenuidad política. El mismo añade que teme que esta visión de la época de Prío sea demasiado optimista y lejana de "la realidad de nuestro politiqueo". Pero esta crítica la pone en boca de la inteligente y apasionada cubana que le sirve de contrapunto en estos diálogos. Al fin, nos quedamos con una visión de la realidad que peca de insuficiente por lo que ignora de los males radicales de que adolecía la nación. Para Pittaluga el porvenir halagüeño reside en el futuro, que es una de las tantas maneras de taparse los ojos ante el presente. Así el libro está lleno de apreciaciones huecas e intrascendentes como la siguiente: "Hay una vida trascendente de los pueblos, como la hay para las personas. Es la vida del alma. Tardamos en conocer nuestra alma. Pero cuando llegamos a conocerla, a tener conciencia de nosotros mismos, nos sentimos como uncidos a una misión, aunque no sea otra más que la de nuestro propio e íntimo perfeccionamiento. El momento en que los pueblos alcanzan esa noción, es el momento en que afirman su perpersonalidad colectiva, y que entran de verdad a formar parte de la Historia. "Y añade, con esa disposición muy cómoda a dejar todo al futuro y que revela en lo profundo su absoluta ignorancia, o quizá indiferencia, de los verdaderos problemas nacionales: "Creo que para eso necesitamos otros cincuenta años por delante". La tesis no puede ser más descabellada. Deja el destino de un pueblo a la nación de una metafísica nebulosa en la que el papel principal lo encarna un alma abstracta, una conciencia indefinida y una misión limitada al perfeccionamiento personal. Mientras tanto, se olvida el Dr. Pittaluga de la realidad económica: de la explotación del pueblo, del hambre del campesinado, de la ignorancia de las tres cuartas parte de la población, del robo del Tesoro Público, de los monopolios, de los latifundios, y del imperialismo yanqui. En todo el libro solamente dos veces leímos la palabra "imperialismo" y nunca está relacionada directamente con la explotación yanqui de nuestros recursos naturales y de nuestro pueblo. La dama que le sirve de interlocutora es una fiel imagen de la democracia yanqui por la que siente una admiración desenfrenada. Así llega a decirnos: "Sería una enorme injusticia desconocer la obra fecunda llevada a cabo con entera lealtad por los norteamericanos a las órdenes del general Leonardo Wood", y agrega irresponsablemente estas frases increíbles: "Prescindiendo de las intenciones políticas del Gobierno de los Estados Unidos de aquel tiempo —vacilantes entre la anexión, la protección o el protectorado, y la absoluta independencia— se descubre en la difícil tarea una gran buena fe y un resuelto y eficaz apoyo a un país arruinado por la guerra...". No apunta esta dama "cubanísima" cómo estos mismos yanquis se fueron apoderando de las tierras mejores, ni como sus monopolios establecieron un control férreo de todos los grandes negocios en Cuba. Ni tiene en cuenta la labor de infiltración política económica que anteceden a la fundación de la República. Ni parece haberse enterado de las protestas de los cubanos insignes como Manuel Sanguily y Jan Gualberto Gómez contra la penetración imperialista. Todo está visto aquí de la manera más inocente, por no decir malévola. Y el colmo de la ironía son estas palabras finales de encomio a la labor de los yanquis durante la época de las intervenciones: "Llevaron a cabo los norteamericanos, en colaboración estrecha con cubanos eminentes, una labor gigantesca, con una generosa inversión de dinero. "Para el Dr. Pittaluga, pues, las inversiones yanquis fueron "generosas" y tal parece que no exigieron nada en cambio. Cuando habla de imperialismo, el Dr. Pittaluga lo hace en términos que tienden más bien a justificarlo y a acallar cualquier posibilidad de protesta por parte del lector. Fíjense bien en estas afirmaciones: "Y más tarde —1920 a 1930— viene la intervención económica y nuevamente asomó, disfrazada, una tendencia absorbente, solapadamente imperialista, *aunque se mantuvo en los términos de una enorme invasión de capitales,* y de apoderamiento de la industria azucarera. *Los cubanos se libraron por milagro de la esclavitud del dinero norteamericano*". (El subrayado es mío). Ante semejante afirmación sólo podemos asombrarnos de que la "Editorial Isla" haya tomado en cuenta la reimpresión de estos diálogos.

El lector ingenuo pudiera concluir que todo lo que estamos realizando y todo lo que queremos realizar para nuestra Patria, frente a las amenazas del imperialismo yanqui, es una equivocación. Los diálogos del Dr. Pittaluga serán los de un optimista, como él mismo confiesa, pero su optimismo destila veneno

JOSE RODRIGUEZ FEO

1.— *"Diálogos sobre el Destino", Editorial ISLA, La Habana, 1960.*

TIEMPO DESTROZADO

POR AMPARO DAVILA

Letras Mexicanas, Fondo de Cultura, 1959.

Las solapas de los libros son muy parecidas a las etiquetas de los frascos de medicinas. Ejemplo: "Compuesto Vegetal de Lidya Pickham. Tarstornos típicos de la mujer. Fácilmente digerible. No forma hábito. Agradable de tomar. Ligeramente perfumado..." Ahora un ejemplo hipotético de solapa de libro: *"El Carnaval del Mundo.* He aquí un autor diferente. Implacable análisis de la angustia de nuestro tiempo. Desde estas páginas sus personajes nos señalan con dedo acusador. Sería necesario remontarse hasta Voltaire para encontrar ma yor causticidad..."

A estas asociaciones pueriles me ha obligado la solapa de *Tiempo Destrozado,* el libro de cuentos de la escritora mejicana Amparo Dávila. Como todos los textos literarios empiezan a ser leídos por la solapa, no pude escapar a esta ley general. Destaco el párrafo final: "La soltura con que Amparo Dávila maneja a sus personajes, la inteligencia con que los mueve, entre los dos planos de lo fantástico y lo real, hasta el equilibrado desenlace, hacen de *Tiempo Destrozado* un digno volumen y le aseguran un lugar en la más reciente producción literaria mexicana".

Lamento profundamente que la solapa de este tomito de cuentos no me haya causado el efecto propuesto. Como el cuento que da título al libro se titula *Tiempo Destrozado,* empecé por él. Experimenté irritación. Juzgue el lector:

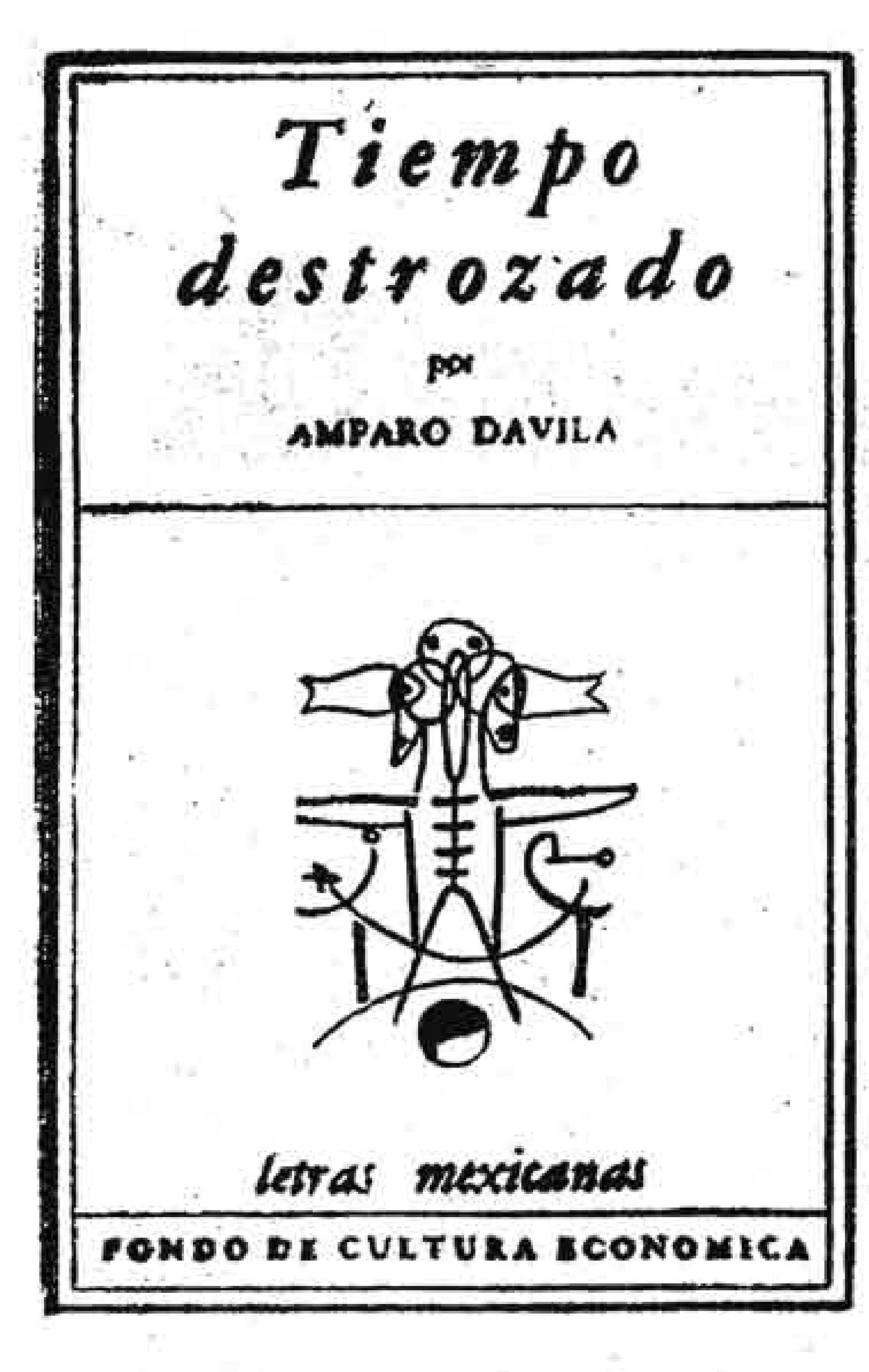
Me solté de las manos de mis padres y corrí hasta la orilla del estanque. En el fondo había manzanas rojas y redondas y los peces nadaban pasando sobre ellas, sin tocarlas... quería verlas bien... me acerqué más al borde... más...

—No, hija, que te puedes caer— gritó mi padre. Me volví a mirarlos. Mamá había tirado la cesta y se llevaba las manos a la cara, gritando.

—Yo quiero una manzana, papá.

—Las manzanas son un enigma, niña.

De modo que las manzanas son un enigma. Según los Padres de la Iglesia las manzanas no son enigmáticas; en cambio, son tentadoras. Eva dio a comer una a Adán. Pecado original. Posible enigma puesto en evidencia. Pero no fue la enigmaticidad de la manzana lo que me soliviantó. Soy capaz, aunque con esfuerzo, de comprender ciertas honduras. Lo que me sacó de mis casillas es la temeraria explicación del padre: *Las manzanas son un enigma, niña.* En el caso de un estanque con manzanas en el fondo (probabilidad no muy frecuente) y por las que sobrenadan peces (más infrecuente aún) y de las que se dice que son redondas (¿necesario subrayar la aparente redondez de este fruto?), no es el caso, frente a un niño, hablar de enigmas. Con un adulto sería una pedantería, con un niño es una torpeza, una falta de tacto, y más que todo eso, sería según los ingleses, "non-sense". Claro está, el escritor puede permitirse toda clase de libertades y licencias. Eso sí, deberá también justificarlas. Por ejemplo, Dickens nunca se dejó coger en falta. Amparo Dávila, que según la solapa se mueve, como pez en el agua, entre los planos de lo fantástico y lo real, comete pecado de "non-sense". Por otra parte, es sabido que Inglaterra viene, desde hace muchísimos años, exportando este producto, cuya bondad se justifica por sus altas dosis de *sentido.* En cam-



bio, leemos a la señora Dávila, que por suficiencia e inconsistencia de sus personajes y situaciones nos hace lamentar la pérdida de sus incuestionables dones de narradora. Uno de los cuentos —*Moisés y Gaspar*— (pálida e ineficaz reminiscencia de esos dos criados de *El Castillo* (kafka) propone un enigma, pero no lo resuelve. Nunca el lector sabrá en virtud de qué cábala, que el autor deja sin aclarar, esos criados surgen en el relato y dominan la vida de su amo —Leónidas— y del amigo de éste —Kraus—; del mismo modo que no se revela el móvil que llevó a Leónidas a legárselos, a su muerte, a Kraus. Es una lástima porque nos sentimos gratamente impresionados con la atmósfera opresiva del relato y con su consiguiente misterio. Se diría que a *Tiempo Destrozado* le falta ese imponderable sin el cual una obra literaria no deja de ser otra cosa que un mero ejercicio retórico. Esta falla se hace más evidente en *La Señorita Julia*, el relato más extenso. Allí se dice que Julia, prometida del "señor Luna", es feliz en la medida en que lo puede ser un humano, pero de pronto empieza a escuchar ruidos, que empiezan por desvelarla y terminan por hacerle perder el novio, el empleo y finalmente la razón. Terminada la lectura el lector se queda sin saber, no la procedencia o el origen de los ruidos (esto no tendría mayor importancia) mas los motivos que llevaron a Amparo Dávila a originarlos en su relato. El escritor no puede abundar en la gratuidad, y aunque su materia sea la ficción no debe olvidar que ésta es una de tantas realidades de la vida. En suma: *Tiempo Destrozado* es un ejercicio literario hecho a base de altibajos y de imprecisiones. Dicho esto, no es menos cierto que es un libro bien escrito, y en donde la imaginación no es forzada. Ignoro todo de Amparo Dávila: edad, si es éste su primer libro o si frecuenta al psiquiatra... En cambio, me consta que podría ser una excelente cuentista.

VIRGILIO PIÑERA

política

SOBRE LA AYUDA SOCIALISTA Y OTRAS COSAS

Los aspectos internacionales de la Revolución Cubana son múltiples. En Cuba todo el mundo piensa, y esto se ve apoyado por incontrovertible evidencia, que si no existiera un poderoso bloque de países socialistas, las fuerzas del imperialismo la hubieran aplastado hace mucho tiempo. Sin discusión, la ayuda que han prestado a Cuba la Unión Soviética, China y los países socialistas de la Europa Oriental, es enorme. Políticamente y moralmente, esto ha revestido una vasta importancia, porque les ha dado a los cubanos la fuerte sensación de que no están solos, les ha dado fuerzas en su tremenda lucha desigual con el gigante norteamericano.

Económicamente, esa ayuda les permitió capear una tormenta que sin duda se hubiera convertido en una crisis fatal. Al abastecer a Cuba de petróleo, la Unión Soviética impidió que se quedara de la noche a la mañana sin combustible de ninguna clase. Al abrirle sus mercados al azúcar de Cuba, los países socialistas salvaron la industria más importante de la nación. Al concederle créditos y enviarle equipo agrícola e industrial, así como técnicos y especialistas, permitieron a la Nación, mantener y comenzar a desarrollar su economía agrícola e industrial.

Y esto corrobora la idea, vitalmente importante, de que cada nuevo país que llega al campo socialista encuentra el camino menos duro que el país que le precedió, que la fuerza del socialismo en el mundo es cumulativa, que los "dividendos" socialistas serán mayores y más frecuentes al aumentar el número y el poderío de los países socialistas. Así como el costo de la industria y la técnica moderna se pagó durante la Revolución Industrial con las vidas, la salud y la felicidad de generaciones entera de obreros y campesinos ingleses, indios e irlandeses, el ímpetu del socialismo en nuestro momento es el fruto del heroísmo, la resistencia y el trabajo de los trabajadores y los campesinos soviéticos durante los planes quinquenales.

Habiéndose iniciado como una revolución nacionalista, anti-imperialista, y política, la Revolución cubana siguió la modalidad de una "revolución permanente", pasando rápidamente de una etapa de la lucha revolucionaria a la siguiente, abrazando más de un siglo de desarrollo histórico en el corto espacio de un año, y resolviendo en pocas semanas problemas que en otro lugar y en otro momento hubieran ocupado décadas completas. Desde sus inicios tuvo que hacer frente a la animosidad desesperada y a la terrible resistencia del imperialismo norteamericano, y se vio obligada en pocos meses en penetrar en su segunda fase y convertirse en una revolución social. Y la revolución social tuvo que asumir inmediatamente un carácter proletario, socialista. Impulsada por trabajadores rurales y dirigida por un grupo político que recibía sus inspiraciones y su programa de las condiciones económicas y sociales de los campesinos, la Revolución, en vez de parcelar la tierra y crear más propiedad privada en los medios de producción —característica y rasgo esencial de cualquier revolución burguesa— organizó desde un primer momento cooperativas de productores en la agricultura y de ese modo redujo drásticamente la esfera de la propiedad privada en el campo. Ejecutando el mandato del pueblo de destruir la tiranía de Batista, confiscó las propiedades de los miembros más notorios y más ofensivos de la pandilla derrocada, y de ese modo cercenó el pequeño pero poderoso stratum adquirente de la burguesía cubana.

Pero no es posible dar por sentado que la Revolución hubiera cumplido sus objetivos de abolir la propiedad privada en todos los medios importantes de producción, de no haber mediado el poderoso agente catalizador de la hostilidad y la intransigencia de los Estados Unidos. Fue la firme y valiente reacción a cada ataque norteamericano, la realización inflexible de la lucha anti-imperialista, lo que hizo que la naciente Revolución Cubana, como las plantas en un invernadero madurara bruscamente, y se encaminara por la vía de la planificación económica y el socialismo.

El proceso cubano ha demostrado una vez más que en la época actual todos los esfuerzos genuinos de los países coloniales y sometidos por liberarse y avanzar económica y socialmente, se convierten necesariamente en revoluciones políticas y que estas revoluciones políticas se trascienden, también por necesidad, y se convierten en revoluciones sociales de contenido socialista. Ha corroborado la proposición fundamental de que en nuestra época todas las revoluciones sociales han dejado de ser intranacionales, cuya suerte la decide la lucha de clases dentro de las naciones, y se convierten de inmediato en revoluciones internacionales cuyo resultado depende de la lucha de clases en la arena internacional, de la fuerza relativa del campo socialista y del campo imperialista en el mundo.

En los primeros momentos de la Revolución, la solidaridad y la dedicación del pueblo cubano, su aislamiento, la quiebra política y la abyección moral de sus adversarios salvaron al país del caos administrativo y del trastorno económico que hubiera producido una larga guerra civil. La isla es un paraíso de verdor. El reputado agronómo francés René Dumont ha calculado que si latierra cubana se cultivara con la misma intensidad que la China meridional, la isla podría mantener 50 millones de personas. Bajo el reinado de las corporaciones norteamericanas, Cuba proveía una existencia miserable a una pequeña fracción de ese total. Muchos defensores del capitalismo, si bien reconocen la inhumanidad y la injusticia del sistema capitalista, se complacen en destacar su suprema eficiencia. Un mínimo de estudio y reflexión, incluso sobre los países capitalistas más avanzados, demostrará que esta afirmación carece de base. En el caso de Cuba (y de otros países insuficientemente desarrollados) su absurdo monstruoso salta a la vista.

En casi todos los países que han realizado una revolución social y acometido un programa de desarrollo económico acelerado, la escasez de alimentos ha sido el principal obstáculo al progreso. Cuba escapa milagrosamente a esta etapa. En corto tiempo puede aumentar y diversificar radicalmente su producción agrícola. Como los productos agrícolas son obtenidos mediante empresas or-

ganizadas en gran escala por la Revolución, y no por una multitud de campesinos que producen para poder sobrevivir, esos productos llegan naturalmente a los mercados y pueden exportarse y ser transformados y consumidos en las ciudades. Sirven de ese modo, directamente, como base para un programa de industrialización, construcción de viviendas, educación y sanidad.

Como esto le permite organizar el mejoramiento inmediato de las condiciones de vida de las masas, la Revolución Cubana se ve libre de la dolorosa pero inevitable tendencia que ha entorpecido a todas las revoluciones socialistas previas: la necesidad de apretarse el cinturón hoy para echar los cimientos de un mañana mejor.

De Reflexiones sobre la Revolución Cubana,
por Paul A. Baran,
de la Facultad de Economía Política de la Universidad de Stanford, Estados Unidos.

LEYENDO LA AP

Choques en el Congo contados con "pericia"

Entretenimiento sin precedentes es la lectura de los cables. El que no lo crea, que pruebe.

La *Associated Press,* agencia de las "serias" —¡eso sí!— es la preferida de los redactores internacionales. De los redactores internacionales que no le hacen el juego a la AP, claro. (Los otros reciben beneficios indirectos de sus mentiras, por eso no prefieren a la AP para descifrar sus jeroglíficos). Cada vez que las teclas marcan en negro sobre blanco y traen a la página un cable de esta agencia, se pierden minutos preciosos en la historia de la revolución mundial. Un minuto perdido en extender dentro de algún comentario los trapos sucios mal planchados que la AP quiera distribuir como freno a sus enemigos: los hombres del orbe.

Choques en Kivu

Fecha: un día de febrero. Ciudad: Leopoldville (primer lugar de apariciones en la prensa durante 1960, seguida de cerca por Vientiane, La Habana y Argel). Clasificación: URGENTE.

Contenido: "Más de 1,500 tropas de Lumumba emboscaron y rodearon una unidad aislada de tropas de las Naciones Unidas hoy en la provincia de Kivu. Muchas bajas entre los rebeldes fueron informadas y por lo menos un oficial de las Naciones Unidas fue muerto en la batalla que duró todo el día". Ahí termina el primer párrafo. Que dice que pro lumumbistas atacaron a soldados de la ONU y mataron alguno de ellos, en una emboscada.

Segundo párrafo: "El ataque siguió a una reyerta de borrachos ayer tarde durante la cual tropas del Níger al servicio de las Naciones Unidas mataron a seis soldados congoleses quienes habían estado bebiendo fuertemente antes de abrir fuego, según un vocero de las Naciones Unidas".

Expliquemos brevemente que en periodismo, el "lead" o encabezamiento de una noticia debe preferir la actualidad en un 90 por ciento de los casos. Desde ese punto de vista, el cable es intachable. El segundo choque está contado en primer lugar, que para algo es el segundo choque y por eso más actual. El primer choque está contado en segundo lugar, porque como segundo es menos actual. Formidable. Pero... ¿qué se esconde en ese despacho periodísticamente inatacable, bello, elegante, perfecto?

1) Los soldados de la ONU son nigerianos. No nigerianos de Nigeria. (Federación de), ex colonia oficial del Reino Unido. Nigerianos de la República de Níger que pertenece a la Comunidad francesa junto a otras 11 más. No hay que ser muy inteligente para llegar a la conclusión de que si hubo muertos de Níger, esos muertos son africanos. Sigamos a ver qué pasa.

Los congoleses que mataron a los nigerianos del Níger, son partidarios de Lumumba. El gobierno de Lumumba al que son leales esos soldados congoleses, no pertenece a la Comunidad Francesa. En primera y última instancia pertenecen al Congo. Es congolés. A diferencia del gobierno del Níger que pertenece en única instancia a Francia. Como Francia pertenece a la OTAN, el gobierno del Níger pertenece a la OTAN. "El gobierno" quiere decir economía, defensa y política exterior. Luego, pertenecen a la OTAN la economía, la defensa y la política exterior del Níger. Y los soldados del Níger son soldados de la OTAN. Igual da que sean nigerianos que portugueses que germano occidentales. En cualquiera de esos casos, pertenecen a la OTAN.

Continuando por ese razonamiento, los congoleses que pertenecen al gobierno de Lumumba que no pertenece a nadie, mataron soldados nigerianos de la OTAN. Fin de la primera parte, que está destinada por la AP al consumo de las cancillerías comprometidas en la OTAN —una pila de "cancillerías" de Europa Occidental, y las seudo-cancillerías de los títeres de la Comunidad. La agencia norteamericana astutamente enfrenta a los gobiernos aliados de Washington y a países africanos oficialmente independientes, con el gobierno legítimo proclamado en julio de 1960 por Patricio Lumumba y estigmatizado por el imperialismo. Para ello, se vale de un episodio sangriento contado al revés.

Decimos que contado al revés, y lo probaremos fácilmente. El segundo párrafo no es más actual que el primero porque el segundo hecho contenido en el primer párrafo, es posterior al primer hecho, que está expuesto en el párrafo segundo. (Adelante, Perogrullo). Ahora bien, política, policíaca y africanamente, debe contarse el hecho por su orden natural para no ofrecer una versión tendenciosa. Eso nos obligaría —a nosotros, porque a la AP no la obliga nadie— a decir primero el párrafo segundo con el primer hecho, o sea, el asesinato de seis congoleses, ebrios o no, por soldados nigerianos del Comando de las Naciones Unidas en el Congo. Y después, siempre después, el primer párrafo con el segundo hecho, es decir la réplica congolesa a los seis asesinatos, que ofreció como resultado varios heridos nigerianos de la OTAN y de la ONU (igual) y un oficial muerto. (Este oficial muerto no importa quién es, como no importan al imperialismo la nacionalidad, procedencia o pertenencia de los muertos suyos o ajenos).

Resumiendo: la AP, enemiga de Lumumba —no por Lumumba sino por el anti-imperialismo congolés de su gobierno— narra novelesca y sensacionalmente la muerte de varios individuos desnacionalizados que pertenecen a la ONU y a la OTAN, que fueron ultimados por congoleses del gobierno legítimo de Patricio Lumumba y Antonio Gizenga en la provincia de Kivu, una de las dos controladas en su totalidad por el régimen provisional de Stanleyville. Acto seguido y para hacer periodismo "objetivo", la Associated Press deja caer con mucho donaire el antecedente: los 6 asesinatos de congoleses por esos mismos soldados nacidos en Níger, ciudadanos de la OTAN y flamantes miembros del Comando de la ONU en el Congo ex belga.

A estas alturas, la digestión del redactor ha quedado trunca. Deben sobrevenir las tres o cuatro frases de ritual, dirigidas contra el que en alguna parte del vasto imperio confeccionó el burdo despacho. Burdo porque a nadie engaña en la Cuba Nueva.

ARMANDO ENTRIALGO

LA SEÑORA ROOSEVELT RECONOCE

Cualquier norteamericano que quiera explicar la Revolución Cubana a sus compatriotas que sólo leen la prensa y ven la televisión, hallará en *Listeen, Yankee*, de C. Wright Mills las respuestas a prácticamente todas las preguntas que se plantean en las discusiones.

Es por eso que la mayor parte de los críticos en los Estados Unidos han derramado sus bilis contra este libro y lo han criticado con un hacha, más bien que con la pluma. Raramente esos críticos se tropiezan con libros como *Listen, Yankee,* que como una solución al problema de alterar la política exterior norteamericana les dice: "El imperialismo yanqui tienen ustedes que destruirlo *desde dentro* de los Estados Unidos". Y Mills no se contenta con que su cubano imaginario que le escribe ocho cartas al pueblo norteamericano, se los diga —se los dice el mismo con la misma fuerza en el capítulo "Nota al Lector, II", en que apoya con sus propias palabras todo lo que "la voz de Cuba" les ha estado diciendo.

A pesar de todos los críticos que han prevenido a sus lectores en contra de *Listen, Yankee,* éste ha tenido un éxito de venta fenomenal en su edición en rústica. La primera edición de 175,000 se agotó rápidamente, y ya se ha vendido más de un cuarto de millón de ejemplares.

Tanto ha sido su éxito que hizo a la señora Roosevelt decir en su columna, que aparece en gran número de periódicos de los Estados Unidos (*New York Post,* diciembre 14, 1960): "Lo que se está construyendo en Cuba es, naturalmente, una economía socialista. Pero esto puede ser necesario, y muy probablemente tiene que ser necesario en muchos países de la América del Sur y Central".

Leo Huberman en

Monthy Review, Febrero 1961.

teatro

CUATRO ESTRENOS EN LA SALA ARLEQUIN



Los cuatro estrenos que semanalmente ofrece la Sala Arlequín obligan a espectadores y críticos a poner la atención sobre dos piezas cubanas "La Palangana" de Raúl de Cárdenas y "Arriba Arriba" de Gloria Parrado y dos francesas, "Las Viudas" de Cocteau y "El Médico a Palos" de Moliere. De este maratón teatral, sólo dos títulos emergen con suficiente dignidad escénica.

Tomemos por ejemplo la obra de de Cárdenas. Aunque hay quienes se han quejado del alboroto formado en torno a esta pieza cubana, no hay que negar que cualquiera que posea dos dedos de frente puede hallar en la misma los elementos necesarios para señalar su bondad teatral. Tenemos por un lado la cuestión del absurdo social, un absurdo (la compra de una palangana de oro) que nace precisamente de una temática económica, de frustraciones individuales que arriban a un componente común: el solar. Todos los personajes de esta pieza están "alienados", separados de su realidad inmediata, viviendo en un mundo que sólo existe en su imaginación y que al final, con la noticia del robo de la palangana, se destruye y desaparece. Raúl de Cárdenas ha mostrado un agudo olfato para agarrar ese submundo de desorientación y locura por el que pasan generalmente nuestros autores más superficiales sin detenerse en el análisis y éste es quizás el mérito principal de su producto teatral. Por otro lado, no carece de habilidad escénica y sus personajes suelen dirigirse al público para explicar y justificar sus motivaciones, sus conflictos interiores, sus antecedentes, realizado todo ello en una forma muy cercana a la del teatro épico. Claro que al final de cuentas, "La Palangana" está más cerca de Ionesco que de Brecht, su ilusión es más de identificación que de distanciación, pero precisamente este truco de hacer explicarse a sus personajes, ofrece a la obra una complejidad sicológica sobre la que probablemente habría pasado más de un escritor sin darle mucha importancia. La mitología de la obra se completa con ese ambiente de solar y bronca policíaca que es un elemento vernáculo muy utilizado por nuestros autores, pero que sitúa a la pieza en un ambiente realista y social. Yo creo que los defectos de "La Palangana" son cierta reiteración del método de exposición (una vez que los personajes hacen su primera explicación al público no cesan luego de repetirla) y un uso, muy cercano en ocasiones, de la chabacanería, pero todo ello contrastado con las virtudes de la obra, hace de "La Palangana" un estreno importante y que merece el alboroto en torno a ella. Raúl de Cárdenas no ha hecho más que empezar, esperemos con paciencia. Y esperanza.

"Arriba Arriba" ya ha sido descrito como otro intento fallido de la autora por crear un teatro revolucionario y de grandes mayorías. Como suele decirse, el infierno está empedrado de buenas intenciones y "Arriba Arriba" no pasa de ser otra más en una ya larga colección. Se diría que Gloria Parrado ha querido hacer su pieza dentro de las directivas brechtianas, es decir, un teatro de exposición, escenas variadas, ideología revolucionaria, lucha de clases y técnica moderna, como el empleo de un altoparlante que cierra la pieza. Pero todo ello no es más que una forma de agarre dramático totalmente externo, sin que se despierte el interés de los espectadores que asisten por el contrario a una desmayada historia de una vieja latifundista que pierde al final sus tierras por la Reforma Agraria. La pieza es demasiado simplista, esquemática, de un realismo tan endeble que en definitiva no muestra sino una faceta muy estrecha de nuestra realidad social. En "Arriba Arriba" se es ángel o demonio, explotador o explotado, pero nunca un personaje dramático de hondura humana, sólo esbozo.


Y saltamos a Francia. "Las Viudas" es una obra de Jean Cocteau que está tan lejos en el tiempo como en el propósito de los primeros trabajos de su autor. Ya se sabe que el gran mérito teatral de Cocteau, por encima de su gracia literaria y su imaginación desenfrenada, es la de haber dado el golpe final en París al teatro realista, anecdótico y burgués. Con "La Máquina Infernal" (recreación del mito de Edipo) se introduce definitivamente en la escena francesa toda esa forma libre que venía ya de Jarry y Apollinaire (El Rey Ubu, Las Tetas de Tiresias) pero que en Cocteau encuentra su mejor abanderado, su exégeta más capaz. Su "Llamada al orden" prefacio de una obra cuyo nombre ahora no recuerdo, es el manifiesto más completo que se ha hecho en Francia por el arte antirrealista, por un teatro de imaginación formal y fondo mitológico. No hay más que comparar lo anterior con "Las Viudas" (o "La Escuela de las Viudas" titulo original) para comprender todo lo que representa esta pieza como decadencia y frivolidad en Cocteau.

Pero "El Médico a Palos" (versión de Moratín de "El Médico a pesar de si mismo") de Moliere vale la pena de una noche de teatro, porque ya se sabe que si el mundo tuviera que contentarse sólo con seis autores teatrales y olvidar a todos los demás, Moliere quedaría en esa media docena. "El Médico..." es una admirable comedia que emana directamente de las farsas francesas medievales y que Moliere con un sentido teatral extraordinario mezcló a los elementos de la commedia dell'arte italiana que era el último grito en el París de aquel entonces. La versión es muy españolizada y a veces Bartolo es un zafio campesino de la península, más cerca de Sancho Panza que de su similar francés, pero debo declarar que la puesta en escena posee tales virtudes visuales, tal elegancia en ocasiones, tal sentido de la comicidad, que el resultado final es placentero, agradable y sobre todo, divertido, que debe ser el objetivo de una comedia. La brevedad de la obra en dos escenas, el juego de sus actores, en especial Bradman (un poco caricaturesco y repetido en el final, pero en general aceptable) y la dirección de Vigón aseguran a Moliere un marco adecuado especialmente por el poco entrenamiento que poseen nuestros actores para representar a los clásicos, un error que conviene ir eliminando rápidamente, o nunca poseeremos actores que merezcan ese nombre.

Un detalle final: contra la mayor parte de los criterios actuales en Cuba, soy partidario de montar a los cómicos clásicos en un ritmo de estaca y golpes, de acción vertiginosa y caricaturesca, olvidando la elegancia de los salones que no cuadra nunca a un autor de este tipo. En ese sentido, "El Médico a Palos" ofrece una versión bastante satisfactoria dentro de las posibilidades de la pieza.

Cuatro estrenos semanales, dos cubanos y dos franceses, colocan a la Sala Arlequín en primer lugar de nuestra actualidad teatral y justifican con creces esta nota.

RINE LEAL.


ROBERTO
DIAGO